This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

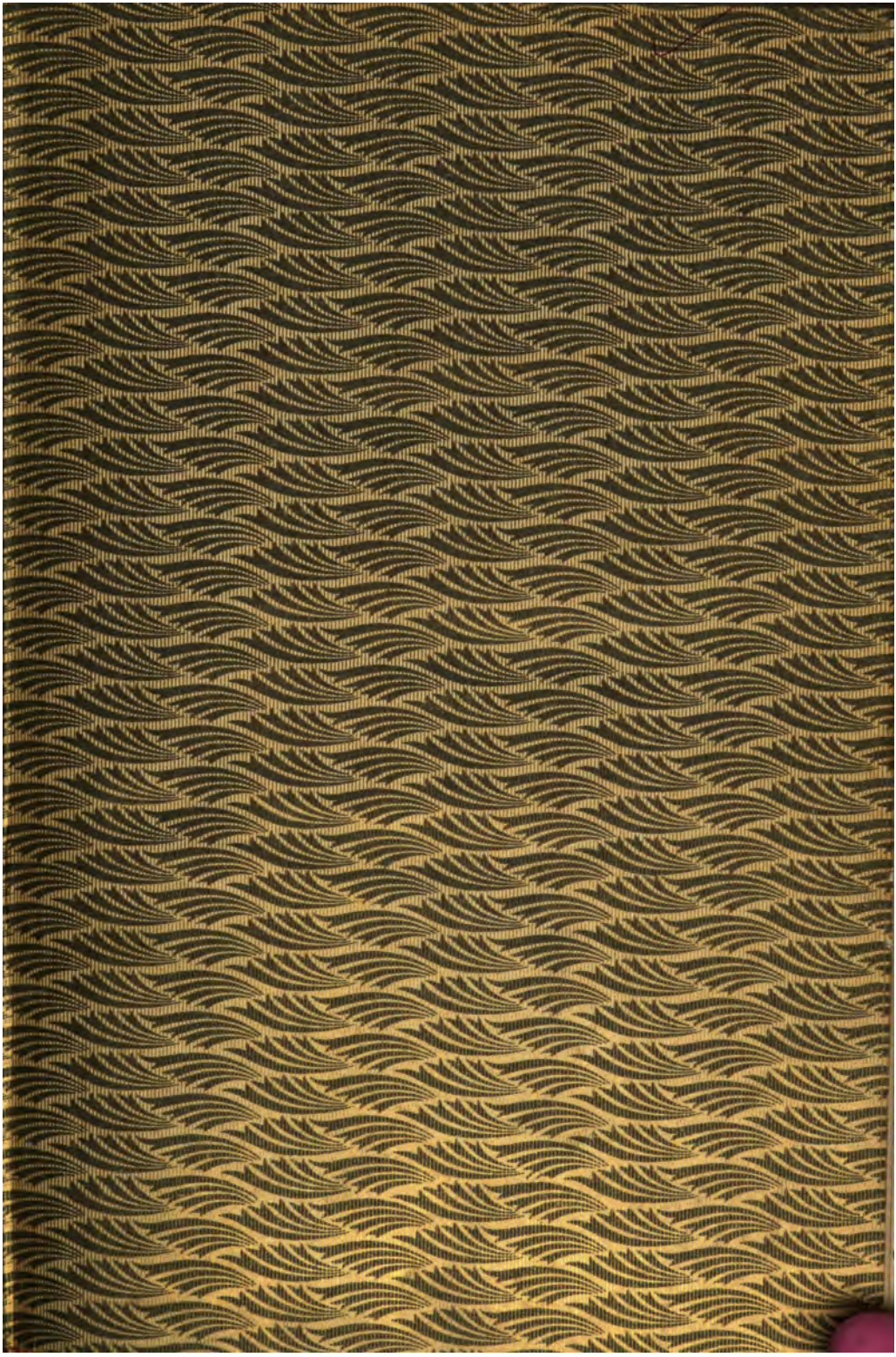
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



838
H440
H4

Hebbel — Forschungen
Herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann.

Nr. I.

Friedrich Hebbel
als Kritiker des Dramas

Seine Kritik und ihre Bedeutung.

Dr. phil. Arthur Kutscher.
: : : München-Hannover. : : :

B. Behr's Verlag
Berlin W. 35
1907.

I-21-08-23

Meiner Braut

Fräulein Gertrud Schaper

zum 14. Dezember 1906.

172776

A.-J. 1-24-33

Anordnung.

Vorwort			VII—XI
I. Kapitel:		Die frühesten ästhetischen Äußerungen Hebbels	1— 5
II.	„	Hebbels Verhältnis zur Ästhetik seiner Zeit	6— 30
III.	„	Hebbels Kritik	31— 43
IV.	„	Wesen und Aufgabe der Kritik	44— 49
V.	„	Ästhetische Grundanschauungen	50— 62
VI.	„	Das Drama im Allgemeinen	63— 80
VII.	„	Die Tragödie	81— 87
VIII.	„	Die Komödie	88— 94
IX.	„	Die Idee im Drama	95—103
X.	„	Das Lebendige und Sinnliche im Drama	104—109
XI.	„	Die Mitte zwischen Idealismus und Naturalismus	110—115
XII.	„	Drama und Geschichte	116—124
XIII.	„	Charakteristik	125—132
XIV.	„	Die Form	133—140
XV.	„	Der Stil	141—147
XVI.	„	Notwendigkeit	148—159
XVII.	„	Die Versöhnung	160—163
XVIII.	„	Dramatisch und theatralisch	164—168
XIX.	„	Die Schauspielkunst	169—178
XX.	„	Wert der Kritik Hebbels	179—189
XXI.	„	Die Schüler Hebbels	190—207
XXII.	„	Die Kritik der jüngeren Zeitgenossen	208—218
XXIII.	„	Die Wirkung Hebbelscher Ästhetik auf unsere Zeit	219—226
Benutzte Texte			227—229

Vorwort.

Felix Bamberg sagt schon 1892 im Epilog zu Hebbels literarischem Nachlaß: „Seine ästhetischen Schriften würden allein genügen, ihrem Verfasser einen hervorragenden Platz in der deutschen Literatur zu sichern.“ Inzwischen ist Hebbels Bedeutung stark gewachsen, die Anerkennung seiner Dichtungen und Tagebücher eine allgemeine geworden. Über seine Ästhetik jedoch ist ein Streit entbrannt: Viele halten sie für *sein Bestes*, andere stellen sich dem schroff entgegen und halten sie für *seine größte Verirrung*, dritte endlich sagen, er sei als Kritiker groß, als Dichter größer. Es mangelt eine gründliche Arbeit, die ihr Stellung anweist. Ein Buch, das sich tiefer mit Hebbels Kritik befaßt, ist:

Arno Scheunert: „Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels.“ Ich muß zu dem Buche häufig Stellung nehmen und schicke deshalb folgendes voraus. „Pantragismus“ nennt Scheunert das philosophische System Hebbels, das er für ein eigenes hält und als ein selbständiges der Philosophie der Zeit gegenüberstellt. Er unternimmt eine geistreiche und scharfe Glossierung seiner Weltanschauung, zeigt wie sich daraus seine Ästhetik entwickelt, und kommentiert sie feinsinnig vom philosophischen Standpunkte aus, untersucht dann wie Hebbel seine Ästhetik in eigenen Dichtungen angewandt und inwiefern er sie selber erreicht hat.

Scheunerts Buch leistet nicht das, was mir auf dem Gebiete Hebbelscher Kritik nötig erscheint, ein Vorwurf, der das

Werk nur teilweise trifft, weil es das auch nicht leisten will. Nur so ist es zu verstehen, daß Scheunert die Werke des wichtigsten dramatischen Kritikers jener Zeit, Rötschers, ganz unberücksichtigt läßt, und nur die „Jahrbücher" anführt, die doch seine Anschauungen nur höchst fragmentarisch wiedergeben. Dies nur ein Beispiel. Scheunert gibt uns ein Bild ohne Hintergrund und Größenverhältnisse, denn er bietet historisch eigentlich nichts. Bedeutend aber und zeitgemäß erscheint mir die Frage, wie macht sich Hebbels Kritik und Ästhetik aus im Vergleich mit der Kunstbetrachtung der ganzen Zeit? Was fördert und bringt sie? Was ist das eigene an ihr? Ist sie ein Fortschritt? Und was ist die deutsche Ästhetik, wie ist ihre Entwickelung ohne sie? — Aus der Beantwortung dieser Fragen würde man die Stellung Hebbelscher Kritik überschauen.

Wätzold in seiner Dissertation: „Hebbel und die Philosophie seiner Zeit" versucht im einzelnen Hebbels Verhältnis zu den großen Philosophen zu bestimmen; er will den Einfluß selbst ihrer einzelnen Schriften darlegen, ja sogar der verschiedenen Lebens- und Anschauungsperioden der Philosophen. Indem er so um scharfe Festlegung der Grenzlinien zwischen ihnen bemüht ist, schafft er Klarheit und Übersichtlichkeit, nur vielleicht mehr als nötig und möglich ist; im Streben nach Genauigkeit verletzt er die Wahrheit. Ich weiß nicht, wie er bei Besprechung der Beeinflussung durch Schelling den Satz S. 13 verteidigen will: „Hebbel konnte bei ihm kein System der Ästhetik, auch keine Theorie des Dramas finden." Warum nicht, wo bei Hebbel nur die kleinste Anregung nötig gewesen wäre, um in ihm die Entwicklung nach allen Seiten zustande zu bringen? Die Verdienste des Buches außer dieser Klärung und Sichtung liegen aber besonders in der Stellungnahme gegen Scheunert und Hebbel selber, in der Frage der Beinflussung durch Hegel. Hier ist Wätzolds Ansicht S. 62, daß Hegel den „Charakter

der Kunstphilosophie Hebbels in wesentlichen Punkten" bestimmt habe, S. 42 daß „die entscheidenden Gedanken" von Hegel stammen, ein Standpunkt, den auch ich durchaus teile.

Zinkernagel bringt in seinen „Grundlagen der Hebbelschen Tragödie" keine Antwort auf unsere Frage, denn er stellt Hebbel als „originell" hin und sagt, daß nur wenige wie Hebbel „allen direkten fremden Einflüssen gegenüber so völlig ihre Unabhängigkeit gewahrt" haben. Auf den Beweis verzichtet er, es kostet ihn allerdings „Überwindung", ihn nicht zu erbringen. Übrigens ist dies kein Vorwurf gegen das verdienstliche Buch, denn so etwas liegt nicht in seinem Thema.

Auch das eben erschienene Buch von B. Münz: „Fr. Hebbel als Denker" geht grundsätzlich allen Vergleichen der Anschauungen Hebbels mit denen der Vorgänger und Zeitgenossen aus dem Wege und schwört blindgläubig auf Hebbels eigene Äußerungen zu dieser Frage. Wir werden sehen, wie unhaltbar diese sind[1]).

Daß ich nach sorgfältigen Prüfungen auf vielen Gebieten zu Anschauungen und Ergebnissen gekommen bin, die mich in Gegensatz bringen zu manchen Hebbelforschern, verdanke ich außer der Methode der Betrachtung der vorzüglichen Ausgabe von R. M. Werner, die mir für Hebbels Jugendzeit die neuen reichen Quellen geöffnet hat, welche meine Vorgänger noch nicht benutzen konnten.

Mir lag daran, Klarheit zu bekommen über die Kritik der ganzen Zeit und Hebbels Kritik dann in diesem Spiegel zu betrachten. Sich auf die wenigen Bücher, Zeit-

[1]) Theodor Poppe meint in seinem Buche „Fr. Hebbel und sein Drama", Palaestra VIII, 63f, Hebbel habe die Bemerkung, es gäbe auch eine Kunst der Zukunft, eine Kunst über die Klassiker hinaus, aus Immermanns Memorabilien. Ich leite das aus Hebbels Natur als Dichter ab, siehe S. 15f, 69ff usw.

schriften und Menschen verlassen, die Hebbel gelegentlich erwähnt, heißt den ganzen Umfang des mündlichen Austausches, der zufälligen Lektüre, der Zeitinteressen ausschalten; und wenn ich auch weiß, daß selbst nach sorgfältigster Prüfung der ganzen Epoche sich keine absolute Gewißheit und Sicherheit erreichen läßt, so muß man ihr doch möglichst nahe zu kommen suchen. Auf Hebbels Weltanschauung gehe ich nur ein, um den innersten Zusammenhang seiner ästhetischen Ansichten klar zu machen. Ich stelle seine Ästhetik dar als Rechtfertigung seiner eigenartigen schroffen Stellung zur Literatur, und beschränke mich dabei auf seine dramatische Kritik, weil sie den Kern seiner Ästhetik birgt, auch seine Beurteilung sonstiger Dichtungsarten und Künste nur einen verschwindend kleinen Teil seiner Arbeiten einnimmt, im übrigen aber auf dieselben Grundprinzipien zurückgeht. Hereingezogen habe ich alles, was mit der dramatischen Dichtung zusammenhängt, Theater, Schauspielkunst, Theaterkritik als Theorie usw. Durch Anordnung versuche ich die großen praktischen Gesichtspunkte seiner Kritik zu zeigen.

Über das Ergebnis meiner Arbeit kann ich mich hier etwa so zusammenfassen:

Hebbels Kritik fußt ganz auf der absoluten Philosophie und ist ohne diese undenkbar; die wesentlichen Punkte, in welchen er von ihren Anschauungen abweicht, hat er gemein mit den Jungdeutschen und anderen Zeitgenossen, — sie zeigen sich also nicht als persönliche Gegensätze allein. Hebbels Kritik ist nicht original, man kann nur von gewissen Erweiterungen und Vertiefungen sprechen. Besonders bearbeitet sind zu dem Zwecke Jean Paul, Tieck, Schlegel, Schelling, Solger, Hegel, Ulrici, Rötscher, Börne, Heine, Wienbarg, Gutzkow, Laube; ich verweise aber überhaupt auf das Literatur-Ver-

zeichnis am Schluß. Ich glaube mit dieser Arbeit zugleich eins der wichtigsten Kapitel der Geschichte der Kritik des XIX. Jahrhunderts geschrieben zu haben durch das Herbeiziehen der größten Kritiker und Ästhetiker. Die Wandlungen, Inkonsequenzen oder Widersprüche in Hebbels Kritik habe ich nachzuweisen und womöglich zu begründen gesucht; sie sind, wo nicht auf innere Gründe, da auf das Zerstreut-Gelegentliche der Niederschriften zurückzuführen. Für die Erkenntnis des Dichters glaube ich einen wichtigen Beitrag zu liefern: gerade seine Aussetzungen an Werken anderer zeigen aufs deutlichste, was er selbst gewollt hat — und Hebbel hat, wie auch Volkelt in seiner Ästhetik des Tragischen S. 170 ausführt, so viel mehr gewollt als erreicht.

Daß ich die R. M. Wernersche Ausgabe den Zitierungen zugrunde lege, muß ich der Form wegen hier sagen. Die Ausgabe der Briefe, die erst bis zum 6. Band gediehen war, mußte ich ergänzen durch die Ausgabe von Bamberg. Ich kürze Werners große Briefausgabe ab „Br." und Bambergs Ausgabe „Brw." Zitate ohne Hinzufügung des Charakters bedeuten „Werke". Die anderen Abkürzungen verstehen sich von selbst.

Die sonstigen Zitierungen hätten sich leicht um das Doppelte und Dreifache vermehren lassen, aber ich war bemüht, das Charakteristische auszuwählen, weiß allerdings nicht, ob mir das immer gelungen ist. Wo es nicht ausdrücklich bemerkt ist, soll kein Zitat beweisen, daß Hebbel es gekannt hat, sondern nur ein Beleg dafür sein, daß damals diese Gedanken in lebendigem Umlauf waren, und das genügt mir.

München im Dezember 1906.

Dr. Arthur Kutscher.

I.

Die frühesten ästhetischen Äußerungen Hebbels.

Notwendigkeit dieser Zusammenstellung. — Die ersten Interessen. — Körper- und Geisteswelt. — Das Individuum. — Tragik. — Genius und Kunst. — Symbolisierung des Ich. — Veranschaulichung des Unendlichen an der singulären Erscheinung. — Zusammenfassung.

Man könnte anfänglich auf die Idee kommen, auf chronologischem Wege ein Bild Hebbelscher Ästhetik zu gewinnen, aber die Idee ist unfruchtbar, weil seine Ästhetik zu geringen Veränderungen unterworfen ist; eine solche Bearbeitung würde über die wenigen ersten Jahre hinaus nur spärlichen Ertrag liefern. Für diese erste Zeit aber soll sie uns wichtige Dienste leisten. Wir wollen später seine Ästhetik durchaus als Einheit betrachten; bevor wir aber dies tun, wird schon ein Einblick in seine frühesten ästhetisch-philosophischen Ansichten von entscheidender Bedeutung sein. Er soll ein reines Bild der Kritik Hebbels bieten, bevor wir irgendwie von seinen Zeitgenossen reden.

Offenbar interessiert ihn von Anfang der Zusammenhang von Körper- und Geisteswelt; einer dieser vermittelnden Faktoren scheint ihm der Magnetismus zu sein. Geist nennt er Br. I, 41 „das verknüpfende Band zwischen zwei Wesen"; wie inneres und äußeres Leben sich wechselseitig bedingen und erklären, wie Menschengeist und Leben in Wechselwirkung stehen, wie der Mensch eine Mischung ist

aus allen Naturstoffen, das interessiert ihn zuerst. Doch grübelt er auch schon über den Individualisierungsprozeß; er wünscht sich Konzentration, Zusammendrängen der Kräfte auf einen Punkt und drückt das in Heidelberg schon in einem Gedichte aus:

Ins Unermeßliche verschweben
Das ist kein Trost für all die Leere;
Der Tropfe muß als Tropfe leben
Im Meer verschwimmt er mit dem Meere;
Du kannst die Grenzen nicht erweitern,
Die dich zum Ich zusammendrängen,
Verschütten heißts den Trank, nicht läutern,
Die zwängende Retorte sprengen.

Besonders bemerkenswert für den Zusammenhang seiner Philosophie und Ästhetik ist, daß er unter dies Gedicht schreibt: „Diese Verse enthalten alles, was über Kunst und Leben gesagt werden kann." Das heißt: in der Absonderung des Einzelnen vom Ganzen, in der Individualisierung beruht im Leben das Höchste, was wir erreichen können, nämlich der Charakter, und im Charakter beruht in der Kunst die Tragik. Ergänzend hierzu ziehe ich noch folgende Äußerungen herbei: Br. I, 136: „Ich ahne, daß ich ... selbst da recht haben kann, wo die Welt nicht unrecht hat," oder im Bilde Tgb. I, 12. „Es ist eine alte Sache, daß die Feuersteine zerschlagen werden müssen, wenn sie Feuer geben sollen." Dies steht auf den ersten Seiten des ersten Tagebuches. So festgeprägt sind ihm von Anfang an die Begriffe der Kunst. Hart und scharf wie sie ist auch seine Vorstellung vom Genius, vom Künstler, natürlich in Hinsicht auf ihn selber. Tgb. I, 9 (!). „Der Genius ist nie Knecht seines Zeitalters"; im Gegensatz zu dem Phantasten, der die abweichenden Erscheinungen der Natur bloß abgerissen

und vereinzelt darstellt, führt das Genie sie auf die Natur zurück; Tgb. I, 21, aus seinen Wirkungen kann man auf Gott schließen. In München sagte er dann 1836, der Dichter sei „der Repräsentant der Weltseele, in dem sich zugleich Schöpfung und Schöpfungsakt abspiegeln sollen." Br. I, 176 „Dichten ist Offenbarung . . . In der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all ihrem Wohl und Weh ihren Reigen . . ., die begeisternde Stunde bringt dem Genius den Schlüssel zum Welt-All." Br. I, 143 „Ich fühle mich im Ganzen und Großen, wurzle im Weltall." Der Genius macht jede Form der Existenz, jeden Zustand des Existierenden klar in den Grundverhältnissen, er erlöst die Natur zu selbsteigenem, die Menschheit zu freiestem und die uns in ihrer Unendlichkeit unerfaßbare Gottheit zu notwendigem Leben (Br. I, 140). — Seltsam muten die bestimmten, fast fachmännischen Ausdrücke an. — Eine heilige Pflicht ist ihm der Dichterberuf: er erfordert (Br. I, 38. 58) Studium, Erforschung der Lebensverhältnisse. Mit Schmerzen fühlt er, wie ihm positive Kenntnis fehlt, wie ihn seine unvollkommene Bildung hemmt und stört. Ein ganzes tiefes, ernstes Menschenleben erfordert das wahre Dichtertum, er will all sein „Sein in Werken des Gemüts und des Verstandes getreu und wahrhaftig ausprägen", ganz der „Symbolisierung des Ich" leben und gibt im Dezember 1836 sein übriges Studium auf und nennt sich Literat. Darum hatte er schon längst innere Kämpfe geführt, denn Br. I, 42 heißt es bereits: Man glaubt kaum, wie sehr sich gerade dann, wenn die Neigung mit dem Beruf kollidiert, der menschliche Geist in seiner Totalität zeigt.

Nur noch wenige Beispiele, bis zu welcher Höhe sich in München seine Philosophie und Ästhetik entwickelt hat. Br. I, 163 „Die Natur strebt nach einem Gipfel, und da der Mensch

fühlt, daß er dieſer Gipfel nicht iſt, ſo muß es ein ihm korreſpondierendes höheres Weſen geben, in dem das Welt-All zuſammenläuft. Dies Weſen iſt Gott. Ich abſtrahiere ihn aus meiner eigenen Unzulänglichkeit und aus der Konſequenz der Natur. Durch die ganze Menſchheit iſt ein Unendliches verteilt; in jeglichem glüht von der ewigen Sonne ein beſonderer eigentümlicher Strahl ... Überhaupt hab Achtung vor Deinem Selbſt, und höchſte Achtung; jeglicher Menſch iſt ein Spiegelbild der Welt." Zu den früheſten Notizen, die er im Tagebuche über die Kunſt macht, gehören folgende: Tgb. I, 23 „Kunſt baſiert auf der unbedingten Freiheit des Künſtlers: die Kunſt ſoll das Leben in all ſeinen verſchiedenartigen Geſtaltungen ergreifen und darſtellen ... Wir wollen den Punkt ſehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle ſich in das Meer allgemeiner Wirkung verliert ... Das Drama ſchildert den Gedanken, der Tat werden will durch Handeln oder Dulden."

Ende 1835, Anfang 1836 ſagt er ſchon: Aufgabe aller Kunſt iſt „Darſtellung des Lebens, d. h. Veranſchaulichung des Unendlichen an der ſingulären Erſcheinung." Hebbel erklärt dies hier ausdrücklich als das erſte und einzige Kunſtgeſetz. In München hat er dann auch für die Schönheit die tiefſten Definitionen. Br. I, 150. „Überhaupt genieß ich nur dann, wenn ich den allgemeinſten Eindruck überwältigt und den beſonderſten aufgenommen habe; ... Geiſt und Leib, die beiden geheimnisvollen Gegenſätze, das anſcheinend Höchſte und Tiefſte, ſo ineinander gemiſcht zu ſehen und beide zugleich, eins durch das andere, in ſich zu trinken, befreit und erlöſt den Menſchen und treibt das Lebensgefühl bis an die Grenze." Als Ziel der Kunſt ſpricht er hier aus, daß ſie „die Natur vom Zufall

reinige und das Notwendige als das Würdigſte und darum allein Mögliche, in ſeine Rechte einſetze." Endlich noch: „Die höchſte Form iſt immer rein, ſie gehöre einem Stoff an, welchem ſie wolle."

Dieſe Zuſammenſtellung ſoll uns ein Bild ſein der Richtung Hebbelſcher Philoſophie und Äſthetik in ihren Anfängen. Hebbel geht nicht aus von einem Erkennen und ſchreitet fort zum höheren und weiteren, er zeigt reife feſte Anſichten gleichzeitig über Natur und Geiſteswelt, über das Individuum und ſeine Stellung zum Weltganzen, über den Grundbegriff der Tragik, den Genius, das Weſen der Kunſt, der Schönheit, der Form; in all dieſen Äußerungen ſteckt eine erſtaunliche Beſtimmtheit, eine verblüffende Sicherheit, die noch erhöht wird durch den Gebrauch fachgemäßer Begriffe; in der Münchener Studienzeit werden ſie in ſich bedeutender und tiefer, man darf ſagen „breiter baſiert".

II.

Hebbels Verhältnis zur Ästhetik seiner Zeit.

Scheunerts Behauptung, Hebbel sei ein absoluter Selbstdenker. — Die Zeit der Reflexion. — Hebbels frühe Sicherheit. — Welche Ästhetiker lernte er kennen? — Tatsächliche Entwicklung. — Schelling, Hegel. — Zusammenfassung über die absoluten Philosophen. — Was sagt Hebbel dazu? — Widersprüche. — Hebbels Natur. — Das junge Deutschland. — Ähnliche Bestrebungen. — Gegensätze. — Rötscher. — Ergebnis.

Scheunert meint, es könne von einem Einflusse der Vertreter der absoluten Philosophie, Schelling, Solger, Hegel, kaum gesprochen werden. Er vergleicht aber ihre Philosophie einem „Fluidum", das über jene ganze Zeit verbreitet gewesen sei; so sei Hebbel von ihm durchdrungen und habe schon zur Universität die leitenden Grundgedanken für die hochentwickelte und schwierige Philosophie mitgebracht, ja er habe ein ganzes System in sich getragen, das aus dem Geiste dieser Philosophie hervorgewachsen sei und ihr gegenüber einen festen und eigenartigen Standpunkt bedeute (siehe auch Scheunert S. 13). Also Scheunert will einen Einfluß der absoluten Philosophen nicht gelten lassen, gibt aber einen so starken Einfluß ihrer Philosophie zu, daß er Hebbel S. 15 einen „Dichter der absoluten Philosophie" nennt. Das frühe „Fertigsein" Hebbels, die philosophische Sicherheit erklärt auch Scheunert für eine „höchst sonderbare Erscheinung".

Wenn wir uns nicht um Worte streiten wollen, so geben wir die Erklärung Hebbelscher Philosophie in ihrem Entstehen durch das „Fluidum" zu, lassen auch auf sich beruhen, ob nicht

die Trennung der Philosophen von ihrer Philosophie praktisch wenig zu bedeuten hat, glauben auch daran, daß der junge Hebbel sein Wissen nicht aus bestimmten Werken bestimmter Autoren bezogen hat, sondern aus der ganzen Zeit und ihrer offenen geistigen Kultur — man kann z. B. heute recht gut ein Nietzscheaner sein, ohne ein Buch von ihm gelesen zu haben —: aber nicht können wir zugeben, daß Hebbel ein „absoluter Selbstdenker" gewesen sei. In seinen frühesten ästhetisch-philosophischen Ansichten befindet sich nicht ein fester, eigenartiger Standpunkt, nicht eine Bemerkung, die wesentlich etwas Anderes, Selbsterdachtes zeigte, als wir überall in der Philosophie und Ästhetik jener Zeit finden. Wir wissen, wie er sich später in manchen Punkten über seine Meister erhebt, wie er in anderen tiefer gräbt und eigene Wege geht, aber aus seinen frühesten Ideen bleibt kein anderer Schluß, als daß er die absoluten Philosophen in ihrem Streben ganz genau gekannt hat.

Zu jeder anderen Zeit wäre für den Denker eine solche Tiefe des Erkennens, ohne auf Vorgängern zu fußen, unmöglich gewesen; und wäre Hebbel eine selbständiger Philosoph gewesen, so hätte er, um zu solchen großen Anschauungen kommen zu können, in innigerem Zusammenhange stehen müssen mit den ästhetischen Bestrebungen Kants, Schillers, überhaupt der Vergangenheit, denn ohne starkes Wurzelwerk im tiefen Erdreich ragt kein Baum in die Lüfte.

Hebbel lebte in einer Zeit der Reflexion, der Kritik. Die Zeitgenossen klagen darüber, daß es keinerlei Unbefangenheit gibt, und mit Recht führen sie das an als Grund der mangelhaften Kunstentwicklung. Man lese Hegels Ästhetik S. 15 f.[1]). Hebbel selber war gewiß das eigentümlichste

[1]) Tiecks Ausführungen, Kritische Schriften I, 154 ff.

Produkt seiner Zeit, und wir finden doch ihren Charakter in einigen seiner Werke geradezu monströs wieder. Durchaus philosophisch angelegt — er hatte ja ursprünglich die Absicht, Philosophie zu treiben Br. I, 33 — hat er den Geist seiner Zeit eingesogen; dabei hat er, poetisch veranlagt, das Aufgenommene dichterisch erweitert, das Kalte, Fremde gleichsam mit eignem Blut erwärmt. Was Hebbel wie zur Erklärung dieses Prozesses, jedenfalls aber auf Grund eigenen Empfindens, in sein Tagebuch schreibt I, 11: „Der Dichter erlangt seine Gedanken durch Gefühlsanschauung", drückt Scheunert, indem er die Sache zugibt, so aus: er sei weniger durch exaktes Denken zu seinen Begriffen gekommen, als vielmehr auf intuitivem Wege, durch kontemplatives Phantasieren. All diese eigene Tätigkeit zugegeben, auf die Hebbel gewiß nicht wenig stolz war, kann man das Zueigenmachen doch nicht Originalität nennen.[1])

Im vorigen Kapitel haben wir ein Bild seiner frühesten Ästhetik und Philosophie gewonnen. Deswegen besonders habe ich es zusammengestellt, damit wir ermessen können, was es heißt, wenn Hebbel später schreibt: „Ich habe seit meinem 22. Jahre ..... nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen"; daß diese damals vorhandenen Ideen teilweise nur dunkle Ahnungen waren, die er sich weiter entwickelte, gibt er dabei zu. Eine kurze Übersicht über seine ästhetische Weiterentwicklung ist nötig.

Daß er Schiller manche Schönheitsregel abgelauscht hat, gesteht er Tgb. I, 29. Jean Paul wird schon auf den ersten Seiten des Tagebuchs, Ende des Jahres 1835, erwähnt, seine Ästhetik las er allerdings erst im Januar 1837, Br. I, 145. In Heidelberg vertiefte er sich sehr in die

[1]) Siehe Wätzoldts gleiche Stellung zu dieser Frage.

Lektüre Shakespeares und Goethes, in München las er Winkelmann und Lessing und hörte Kollegien bei Schelling und Görres, Br. IV, 282. Im englischen Garten zu München las er auch die Werke Schellings und Hegels so lange bis er sie buchstäblich mit Füßen trat, weil sie ihn verrückt machten, und zwar las er von Hegel die Philosophie der Geschichte und die Phänomenologie und Logik. Eifrig betrieb er das Studium Solgers im Februar, März 1838, Br. V, 327 und zwar aus seinen „Nachgelassenen Schriften." Von Gutzkow las er in Hamburg 1840 „Götter, Helden, Don-Quixote" und schreibt Br. II, 32, sie haben ihm „erst neuerdings wieder einen seltenen Genuß gewährt." In Kopenhagen erst wird er vertrauter mit Hegels Ästhetik, Br. II, 278; dort las er auch Rötscher, und noch 1847 in Wien erinnert er sich daran, wie ihm als erste von Rötschers Schriften die Darstellung der Wahlverwandtschaften vor Gesicht kam. Er schreibt Br. IV, 70: „Der Eindruck, den diese Darstellung in Kopenhagen bei mir hinterließ, ergriff mich von neuem mit ganzer Gewalt." Im Juli 1845 liest er Vischers „Kritische Gänge", Br. III, 259 und nennt ihn einen „sehr tüchtigen Ästhetiker", schreibt auch später einmal an ihn, Brw. II, 493 (1. Juni 1862): „Jahrelang sind Ihre kritischen Gänge nicht von meinem Schreibtisch verschwunden." In Wien beschäftigte er sich dann auch näher mit Kant, 1847, der Hegel verdrängt. Nicht vor 1857 liest er Schopenhauer und schreibt darüber: „Berührt sich vielfach mit mir, nur mit dem Unterschiede, daß er als Philosoph Ideen zu Trägern der Welt macht, die ich als Dichter nicht ohne Zagen zu Trägern einzelner Individuen gemacht habe". Zu ihm, Vischer und Rötscher trat er in persönliche Beziehung. Schließlich erwähne ich noch Gervinus, auf dessen Seite Hebbel nach seinen eigenen Worten Br. V, 286 f. in Betrachtung der Literatur steht, und Kuno Fischer, dessen Buch über Schiller Hebbel gefallen hat.

Vergleichen wir nun mit diesen Tatsachen seine innere Entwicklung. Schillers Einfluß ist im einzelnen nicht nachzuweisen; eher kann man schon von Jean Pauls Einwirkung sprechen; sie ist keine richtunggebende, bestimmende, sondern mehr eine allgemeine, die an dem Zustandekommen seiner ersten Begriffe von Kunst mitgearbeitet hat, worauf dann später zu verweisen sein wird. Er stimmt durchaus nicht etwa immer mit Jean Pauls Ästhetik überein, z. B. nicht in bezug auf Schiller (Ästhetik 891 ff.); viel später, XII, 289, sagt er über seine Ästhetik: Die ganze Wissenschaft der Kunst ist aus der Schöpfung des Genies abstrahiert; was sich aus denen des Talentes ableiten läßt, verhält sich dagegen wie zu der Ästhetik von Solger die von Jean Paul. Die Kritiken Schlegels erwähnt er schon Br. I, 18, jedoch so höhnisch und auf so alberne Weise, daß man wohl kaum an irgendwelche Vertrautheit damit denken kann. Gewiß, sie kommen uns in ihrer leicht-beschreibenden Art ungeheuer oberflächlich vor, aber Hebbel hätte doch vieles daraus lernen können; die Shakespeare behandelnden Teile sind viel besser (Bd. III der Vorlesungen), ihre Stellungnahme gegen Schiller, gegen Iffland (Krit. Schr. I, 275 f.) hätte auch den jungen Hebbel gewiß angezogen, die Auslassungen über den Verfall des gegenwärtigen Theaters, die Unterscheidungen von „poetisch" und „theatralisch", die Hinweisungen auf nationale Stoffe hätten ihn sicher interessiert, wenn er auch auf ihre Vorschläge der Dramatisierung der Hohenstaufen- und Habsburgergeschichte nicht eingegangen wäre.

Ungleich tiefer ist der Einfluß Tiecks gewesen. Wenn Collin (147 f.) sagt, es sei die Verbindungslinie zwischen Hebbel und der Romantik noch zu erkennen, so können wir das ganz besonders auf Tieck beziehen, den er ganz früh schon kennen lernte, dem er in Bewunderung seine Erstlingswerke

schickte und später persönlich nahe trat. Schon Hebbels erster größerer Aufsatz über Körner und Kleist kann von Tieck beeinflußt sein, der vor Überschätzung der Dichtungen Körners warnt, III, 95, dagegen Kleist überschwänglich lobt (auch gerade gegen Körner). Hebbels Vorliebe für Kleists Dichtungen, speziell aber seine Vorliebe und seine Verteidigung des Romantischen im Prinzen von Homburg, seine blinde Liebe zu Kätchen von Heilbronn, dürfte auf Tiecks Anregungen zurückzuführen sein; denn später, als er selber kritischer geworden ist, liebt er sie nicht mehr, ja greift das Romantische darin an. Tieck verteidigt das Romantische wie Hebbel, er begründet und rechtfertigt es III, 9. Er schlägt überhaupt viele Saiten an, die wir in Hebbel klingen hören.

Über die allgemein-philosophischen Zusammenhänge Hebbels mit Solger spricht Scheunert S. 68 f., 295 ff. Wätzoldt S. 25 ff. Hebbel gesteht oft seine Vorliebe für Solger; er sagt sogar Br. V, 327, ohne Zweifel wäre aus der deutschen Philosophie und namentlich aus der deutschen Ästhetik etwas anderes geworden, wenn er statt Hegels oder wenigstens neben Hegel gewirkt hätte. Von Solgers Erwin aber sagt er Br. VI, 139, es habe ihn die Lektüre in einen Zustand versetzt, der mit der Drehkrankheit der Schafe die bedauerlichste Ähnlichkeit hatte. Es mag denn auf ihn gewirkt haben: die stete Betonung der Einheit, die Anschauung des Weltsystems als eines Ganzen der Idee, seine Formtheorie, daß nämlich die Existenz oder die Wirklichkeit der Schönheit vollkommene Einheit des Begriffs und der Erscheinung enthalten müsse (Ästh. 77), seine Theorie der Sprache. Auch Hebbels Auffassung vom Tragischen scheint damit zusammenzuhängen, daß Solger sagt (Ästh. 94): „Das tragische Verhältnis des Schönen liegt darin, daß das Schöne, als Erscheinung, der göttlichen Idee als dem reinen Wesen entgegengesetzt ist und widerspricht.“ Der Untergang der Idee im Wirklichen offen-

bare dann das Göttliche. Erinnert es nicht an Hebbels Aussprüche, wenn Solger sagt: (Ästh. 120) „Das Genie ist durchaus universell und die Allheit selbst?“ (vergl. auch Ästh. 183). In seinen Hinweisen auf die Symbolik aller Kunst, in seiner Auffassung des Komischen können wir Verwandtschaft mit Hebbel erkennen. Zu Solgers Theorie der Ironie stellt sich Hebbel allerdings in einen gewissen Gegensatz.

Wichtiger ist der Einfluß Schellings und Hegels. Als man Hebbel gegenüber in bezug auf frühe Gedichte von einem tiefen Eindringen in das erste Stadium der Schellingschen Philosophie spricht[1]), verwahrt er sich dagegen; er habe damals Schellings Namen noch nicht einmal gekannt; nach Br. II, 278 will er mit 18 Jahren auch Hegels Namen noch nicht gekannt haben. Wir können diesen Einwand Hebbels nicht gelten lassen, er beweist gar nichts. Das ganze geistig emporstrebende Deutschland stand in ihrem Banne. Schelling hat, wie auch Lotze in seiner Geschichte der Ästhetik zugibt, S. 126 u. 147 f., das große, nicht zu verkümmernde Verdienst der Gründung und Belebung dieser ganzen Richtung der Ästhetik. Lotze setzt die Wichtigkeit und Größe Schellingscher Kunstbetrachtung darein, S. 125 f: er suche die Bedeutung auf, die des Kunstwerks Gehalt, seine Bildung und Form, in dem Zusammenhang des Weltplans habe, um derenwillen es nicht mit zufälligen Besonderheiten unserer Gemütslage, sondern mit dem allgemeinen und beständigen Geiste in uns harmonisch übereinstimme; es war von Wert, alle jene formalen Eigenschaften der Konsequenz, der Einheit in der Vielheit, des Reichtums in der Einheit, zugleich als die Formen wiederzuerkennen, die sich der ewige Weltinhalt um deswillen gibt,

[1]) Neumann S. 10 sagt auf Grund einer Untersuchung der Jugendgedichte: Beeinflussung, wenn auch indirekte, durch Schelling, sei unabweisbar. Ähnlich Wätzoldt.

was er ist; es war endlich von Wert, auch die Kunst als ein berechtigtes und notwendiges Glied jener Reihe von Entwicklungen anzusehen, in welchen das geistige Leben den gemeinsamen Grundtrieb des Ewigen, Einen wiederholt." Die Betrachtung von Natur und Geist[1]) war auch für Schelling Ausgangspunkt der Philosophie: die Gleichstellung beider; so suchte er für sie eine höhere gemeinschaftliche Wurzel, aus der beide als gleichwirkliche und gleichwertige, obwohl verschiedengestaltete Keime hervorgehen: das Absolute. Hebbels Philosophie in ihren Anfängen, Hebbels Anschauung von der Individuation und ihren Folgen für Leben und Kunst sind Schellingsche Grundgedanken, durch deren „Adoption" — so schreibt Scheunert S. 48 — „es allerdings nicht schwierig ist, die Stimme der Tragikers mit dem gewaltigen Nachdruck einer ehernen Posaune des Weltalls auszustatten." Was überhaupt Hebbels ganze, dem Dichterischen zugrunde liegende „symbolisierende Betrachtungsweise" betrifft, so kann sie — so schreibt Scheunert S. 49 f. 61 — „ganz allgemein bezeichnet werden als die von Hebbel in die Praxis übersetzte intellektuelle Anschauung Schellings"[2]). Nehmen wir nun noch hinzu Schellings Lehre vom Symbolischen, vom mystischen Pantheismus, von Idee und Erscheinung, von Schönheit und Wahrheit als Einheit, von der Kunst im besonderen, von der Auffassung der Poesie, des Genies in ihrer wesentlichen Übereinstimmung mit Hebbel[3]), so wundern wir uns nicht mehr über Hebbels frühe Reife und Festigkeit.

---

[1]) H. Heine, V, 137 „Er restaurierte die große Naturphilosophie der Altgriechen."

[2]) Kuhs Abweisungen eines tieferen Einflusses Schellings, Biogr. I, 302 nehmen sich ganz hülflos aus.

[3]) In bezug auf die Geschichte ist Schelling anderer Meinung V, 447. Vergleiche sonstige Unterschiede Scheunert 61 f.

Vergessen wir hier nicht, noch einmal zu betonen: Hebbel ist Dichter. Gedanken, die ihm als Keime in die Seele fallen, quellen auf und blühen; wie manchen dieser von Schelling herrührenden Keime mag er selbst zu der Entfaltung gebracht haben, die von Natur her in ihm steckte. Mancher dieser Keime lag länger still, und erst nach Zeiten regte sich ein Leben in ihm. So schreibt Hebbel im Mai 1837 aus München, Br. I, 199: „„Ich lebe im Weltall", dies ist mir seit einem Jahre kein leeres Wort mehr."

Hatte Hebbel bereits früh eine Reihe von Bausteinen seiner Ästhetik beisammen, in München legte er mit ihnen erst ein Fundament. Es ist ganz auffallend, wieviele und tiefe Bemerkungen er jetzt über das Wesen des Genies, die Idee der Gottheit, Br. I, 142, Weltanschauung, das ewige Werden, den steten Fortschritt in der Entwicklung, Br. I, 140, den Menschen als nie fertige Schöpfung macht, wie er der Technik des Dramas nähertritt; es ist auffallend, wie er nun ein höheres Lustspiel erstrebt und die Unwahrheit der Form rügt in Tiecks „Zerbino", der sich seiner Idee nur indirekt annähere; aber sehen wir lieber von Einzelheiten ab: das Gefühl der Würde des Individuums steigt, das Bewußtsein der Bedeutung des Dichters, und darauf dürfte wieder Schelling von Einfluß gewesen sein, Schelling, der behauptet, daß die Poesie auch dem Denker erst das Allerheiligste öffne, indem sie das in Natur und Geschichte, Handeln und Spekulation stets entzwei Gebrochene und Gesonderte als ursprünglich vereint darstelle, Schelling, der in seiner Eröffnungsrede in der Sitzung der Akademie vom August 1836 ausgerufen hatte: „Ruhmwürdig ist, wer immer die Wirksamkeit des Göttlichen in der menschlichen Natur zu erhalten sucht; am ruhmwürdigsten, der es mit den größten Mitteln, mit tiefer Einsicht, und aus eigenster innerster Bewegung tut". So gewinnt auch Hebbels Entschluß, Literat zu werden, erhöhte Bedeutung.

Über den Einfluß von Görres ist mit Ausnahme einer Vorliebe Hebbels für die Mystik nichts zu sagen. Über Hegel dagegen müssen wir uns hier schon zusammenfassen, da Hebbel als Dichter und Philosoph recht leicht hier angeknüpfte Fäden fortgesponnen haben kann. Im letzten Grunde fußt ja Hegel auch auf Schellings Ideen, wenn er sich auch oft genug nach anderen Richtungen wendet. Liest man Hegels Ausführung über den Konflikt des Künstlers mit seiner Nation und Zeit, III, 508: „Er hat keine andere Pflicht, als der Wahrheit und dem Genius zu folgen, der ihn treibt, und welchem, wenn er nur rechter Art ist, der Sieg wie überall, wo es sich um Wahrheit handelt, in letzter Instanz nicht fehlen wird", liest man dies, so möchte man es als Leitwort setzen über Hebbels Leben. Hier ist über die innere Verwandtschaft beider nur zu sagen, daß Hegel stets auf Darstellung des Realen, des Lebens hinweist und infolgedessen innige Lebenskenntnisse vom Dichter verlangt, daß Hegels Lehre von der Realdialektik der sittlichen Substanz über die ganze Welt, auch nach Scheunerts Worten S. 60 f., der Kern ist von Hebbels Schuldlehre, daß überhaupt innigste Verwandtschaft besteht zwischen den Lehren beider vom Tragischen. Hegel weist auch schon auf das Nationale des Stoffes hin und bespricht das Verhältnis des Dramas zur Geschichte, wobei er im Grunde zu ähnlichen Anschauungen kommt wie später Hebbel. Daß Hegels dialektische Methode gerade im Anfange viel Abstoßendes hat, läßt Hebbels Entsetzen vor ihr begreiflich erscheinen[1]).

Wie mußte Hebbel im Innersten getroffen werden, wenn er folgendes las! Es „erscheint der Geist unserer heutigen Welt, unserer Religion und Vernunftbildung als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise

[1]) Überhaupt war ihm gewiß die fast mathematische Bestimmung der Kunst, die Folgerung, die Teilung usw. in Schellings und Hegels Lehre zuwider.

ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung bleibt die Kunst für uns ein Vergangenes. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, in dem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die Wissenschaft der Kunst ist uns daher mehr Bedürfnis als die Kunst selbst." Hebbel sah sich in seiner Existenz bedroht, denn er war Philosoph und Dichter, und seine Bemühungen, dem Kunstwerk stete Bedeutung zuzuschreiben, ihm notwendige Aufgaben in jeder Zeit, aus jeder Zeit zu stellen, sind wohl in erster Linie Widerlegungen Hegels. Auf alle Einzelheiten müssen wir in geschlossenem Zusammenhange zurückkommen.

Wir finden bei Hebbel Gedanken Schellings und Hegels, Jean Pauls und Solgers ohne weiteres vereint, Hebbel der Philosoph war eben Eklektiker[1]). Den Grundbestandteil seiner Anschauungen bilden Schelling, Solger und Hegel, das beweist schon Hebbels Terminologie, die ja (siehe Scheunert 327) „mit dem Beginn der Tagebücher eine große Verwandtschaft mit der Terminologie der absoluten Philosophie zeigt". Daß sie sich nicht durchaus mit der bestimmten Terminologie eines dieser großen Philosophen deckt, geht eben daraus hervor, daß Hebbel keinen besonders gelesen, sich nicht an einem allein gebildet hat[2]).

Welches ist der Wert des von Scheunert behaupteten „absoluten Selbstdenker"tums, wenn Hebbel mit derselben Terminologie zu einem Systeme kommt, das unverkennbar den Charakter der absoluten Philosophie trägt?

[1]) Scheunert (S. 61) nennt Hebbels Pantragismus eine Synthese eines ethischen (Fichte) ästhetischen (Schelling) und logischen (Hegel) Pantheismus.

[2]) Deshalb ist auch Wätzoldts Methode und Absicht gefährlich.

Zu seiner Terminologie sei nur folgendes bemerkt: den Begriff Idee braucht er im Sinne seiner Zeit gleich Universum, die Gegensätze von Leib und Geist setzen sich fort in Welt und Gott, Existenz und Wesenheit, Zustand und Einheit, das Besondere und das Allgemeine, die singuläre Erscheinung und das Unendliche, das Individuum und die Gattung, die Menschheit, Freiheit und Notwendigkeit. Ich erinnere auch an die Ausdrücke Dämon, Symbol (Schelling), Dialektik (Solger, Hegel). Nun kommt aber Hebbel der Gebrauch dieser übernommenen Termini selber gar nicht natürlich vor, er bittet sogar im Februar 1836 (Br. I, 42) „wegen einiger terminologischer Ausdrücke um Vergebung", er empfindet eben das Fremde. Scheunert verweist sogar auf kleine Mißgeschicke im Gebrauche. Wir haben nicht nötig, noch einmal einen Schluß zu ziehen.

Hebbel hat auch die gleiche Unterscheidung für die Tragödie der Alten und die moderne (Solger Ästhetik 123); auch er erwähnt immer wieder die Schulbeispiele der absoluten Philosophen: Ödipus, Antigone, Aristophanes[1]), Calderon, Shakespeare und seinen Lear, den griechischen Chor und seine Bedeutung (Solger Ästhetik 317), die Charakterisierung und Teilung von Lyrik, Epos und Drama. Hebbels Äußerungen sind aphoristisch, undeutlich zum Teil, auch recht lückenhaft; ich habe die Empfindung, man versteht ihn erst ganz, durch Schelling, Solger und Hegel; man könnte ganze Kapitel aus ihnen einschieben zur Verdeutlichung von Hebbels System.

Hebbel wollte nicht der Schüler sein, er wehrte sich mit Händen und Füßen dagegen. Wir sahen, wie er sich bereits

[1]) Br. II, 179 sagt er, daß auf seinem Tische Aristophanes und Plato, Hegel und Spinoza lagen. Hebbels Übereinstimmung mit Hegel in bezug auf Sokrates erwähnt Scheunert S. 30.

in seiner Jugend sträubte, einen Einfluß Schellingscher Philosophie in seinen Gedichten anzuerkennen. Er tat das wohl von seinem Standpunkte aus mit Recht; er war stolz auf das Selbstgedachte, Selbstzusammengelesene. Sein Freund Rousseau war ein leidenschaftlicher Schellingianer (Br. I. 88). Der junge Student Hebbel in Heidelberg, der noch keinen Philosophen gelesen hat, sucht ihn davon abzukehren und schreibt triumphierend nach Hamburg: nach drei Tagen nannte er die Philosophie einen blinden Gaul. Man kann fast von einem Haß auf die Philosophen sprechen, von einer geheimen Angst vor ihnen, und doch trieb Hebbel selber Philosophie und stand im Grunde auf denselben Standpunkten. Gewiß sah der erregte, leidenschaftlich pessimistische Jüngling in ihren Systemen und Lehren nebensächliche Abweichungen für Grundverschiedenheit an. Sein krankhafter Stolz, ich muß das hier wiederholen, will nichts von Schule wissen. Ist es nicht seltsam, daß Hebbel behauptet, die seit Kant hervorgetretene Philosophie habe den allgemeinen Bildungsprozeß mehr verwirrt als gefördert? Hebbel selber fußt doch auf nachkantischen Bestrebungen. Ist es nicht seltsam, daß er Hegels Ästhetik damit beurteilt, daß er sie im einzelnen geistreich findet, in der Hauptsache aber unbefriedigend? Und was ist für Hebbel die Hauptsache der Hegelschen Philosophie? Hebbels dichterische Existenzmöglichkeit, der Umstand, daß Hegel behauptet, die Kunst könne überwunden werden; die Grundübereinstimmungen sah Hebbel nicht. Ist es nicht seltsam, daß Hebbel (Br. III, 49) behauptet, Begriffe von der Kunst habe jeder Philosoph, der nicht eben Schelling oder Hegel selber sei? Ja wir verstehen, wenn er sich freut, daß Bamberg Hegel zu einem bloßen Ferment seiner Entwicklung herabgesetzt hat, denn Hebbel wußte, man könne und müsse über Hegel hinaus, wir verstehen auch, wenn ihm die Methode Hegels eine „Spitzfindig-

keit" scheint, aber daß Hebbel ihm und Schelling Kunstverständnis absprach, war ganz kurzsichtig[1]).

Wie aber soll man sich dazu stellen, wenn er an einer anderen Stelle (Br. VI, 289) sagt, seine Ästhetik sei neu, nur im Sinne der Vertiefung, und darauf müsse man sich ja auch nach so großen Vorgängern wohl überhaupt beschränken?

Wir haben hier Widersprüche, die sich nicht ohne weiteres lösen lassen. Wätzoldt macht S. 26 und 39 auf andere starke Widersprüche derselben Richtung aufmerksam und nennt das „absichtliche Verschleierungen" des Tatbestandes.

R. Kaßner führt in der „Österreichischen Rundschau" vom 1. Febr. 1906, S. 8 aus, Hebbel habe den Charakter des Emporkömmlings nie recht verleugnen können; als solcher sei er beherrscht gewesen von dem Prinzip der Gerechtigkeit. Nach Br. I, 196 will er trotz bitterer Notlage eine Unterstützung nur annehmen, wenn sie ihm geboten wird, sich zum Menschen auszubilden d. h. zum Künstler. Er hat einen herben Stolz: schließlich will er alles nur sich selber verdanken, seiner Kraft und Arbeit, und das so Erworbene nennt er erst sein. Daß ihm dies im Leben so oft bitter schwer geworden ist, erhöhte noch das Gefühl des Selbstschaffens. Kaßner sagt: „Er hatte fort und fort zu rechten, sich loszureißen, und etwas anzueignen und zu sehen daß ihm nichts fehle und er alles bei sich trage." Er war auch oft genug mit Menschen zusammengekommen, die ihm an den Fingern vorgerechnet hatten, was er ihnen verdankte, die ihm jedes weitere Annehmen blutsauer machten, die ihn ängstlich, vorsichtig machten vor Wohltaten. Ins Tagebuch schreibt er einmal: Wie man mich und meine

[1]) Wätzoldt bespricht S. 37 Hebbels ablehnendes Verhalten gegen Hegel treffend und etwa in oben angegebenem Sinne.

Sache auch beurteilen mag, der ärgste Feind wird nicht bestreiten, daß ich zu denjenigen Geistern gehöre, die sich aus sich selbst bestimmen. Dies ist einer seiner wichtigsten Charakterzüge, dies Gerechtigkeitsgefühl des Emporkömmlings, ein Zug, der ihn zu manchen Ungerechtigkeiten trieb, der ihn blind machte.

Hebbels Ästhetik und Philosophie ist hervorgegangen aus den Systemen Schellings, Solgers, Hegels und ist ohne diese undenkbar; Hebbel verdankt ihnen — wenn auch indirekt — seine frühe Entwicklung; er verläßt München, wo seine Anschauung die Wurzeln in alle Tiefen trieb, mit ganz bewußtem, festem Kunststreben, mit Streben nach Meisterschaft im Tragischen und Komischen, Br. II, 23.

Ein Beispiel nur möge den Wandel seiner Ausdrucksweise, das allmähliche Bestimmterwerden veranschaulichen bis zu dem Punkte, wo sie sich absolut mit der Schellingschen deckt: X, 35 sagt Hebbel, die Kunst soll „das Rätsel des Lebens erklären"; über diese erste unbeholfene Wendung kommt er schon hinaus, wenn er unter allerdings anderer Auffassung des Wortes „Rätsel" später sagt: sie solle „nicht Rätsel lösen, sondern Leben schaffen". Noch später sagt er: „Die Kunst stellt das Leben dar als Sein und Werden"; und wie zur Erläuterung: „Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es (das Leben) ausgeht und den, wo es als einzelne Welle sich in das große Meer unendlicher Wirkung verliert"; die Kunst stellt dar das Allgemeine am Besonderen, tiefstes Lebenssymbol, kein gemeines Lebensrätsel. Vergl. hiermit Schelling Werke V, 406f., Schellings Lehre vom Symbolischen, und Werke V, 367: „Jede einzelne Potenz ist nur wahrhaftes Glied des Ganzen, sofern sie der vollkommene Reflex des Ganzen ist, es ganz in sich aufnimmt. Dies ist eben jene Verbindung des Besonderen und Allgemeinen,

die wir in jedem organischen Wesen, so wie in jedem poetischen Werke wiederfinden."

In Hamburg steht seine Kritik schon auf festem Grunde, er sucht allgemeine Gesichtspunkte. Jetzt lernt er Gutzkow kennen. Er hatte ihn und Wienbarg schon in Heidelberg verächtlich „Sperlinge unter dem Himmel" genannt (September 1836; überhaupt Hebbels verächtlich spöttisches Aburteilen über andere Schriftsteller beginnt recht früh; wir wiesen schon auf die Bemerkungen über Schlegels Rezensionen Br. I, 18 hin.) Dabei ist der Einfluß der jungdeutschen Schriftsteller auf Hebbel kein geringer; man darf sich weder durch seine persönlichen, meist gehässigen Aburteilungen, noch durch Kuhs Abweisung ihres Einflusses beirren lassen. Jedenfalls ergibt eine Gegenüberstellung eine überraschende Menge von Übereinstimmungen. Was ich am Anfange des Kapitels aussprach über die Verbreitung der Lehre der absoluten Philosophen, bestätigt Laube in seiner Literatur-Geschichte IV, 4: „Seit etwa zehn Jahren hat Hegels Philosophie mit tief reißender Kraft alle höhere, wenigstens alle systematische Gedankenwelt Deutschlands in ihre Bande gezogen, so daß sich jetzt der Fortschritt oder doch das Streben aller Art innerhalb ihrer bewegt und ihrer kategorischen Geschlossenheit halber aller sonstige Versuch machtlos erscheint." Diese 1840 niedergeschriebene Erklärung ist uns für Hebbel's Entwicklung besonders wichtig. Die Zeitgenossen gestehen ihre Beeinflussung ohne weiteres ein, ja halten eine Nichtbeeinflussung für kaum möglich. Gutzkow nennt (Säkularbilder 464) die absolute Philosophie in ihrer systematischen Abrundung „eine der erhabensten Dichtungen". Heine führt im Salon aus, daß die deutsche Philosophie mit Hegel ihren Kreis geschlossen und nun bestimmt sei, in das Blut des deutschen Volks und den Kreislauf der Geschichte überzufließen. Er schätzte ihn aufs höchste,

ja er stellt ihn V, 132 über Kant und Fichte. Auch Schelling und Solger werden oft und mit Anerkennung erwähnt[1]). Aber wir stehen hier vor der seltsamen Erscheinung, daß diese Männer bei allem Lobe und aller Hochachtung der absoluten Philosophen nicht im entferntesten soviel von ihnen angenommen haben wie Hebbel. Man fühlt wohl hie und da einen Hauch, aber nicht war ihnen der lebendige Odem in die Nase geblasen.

Wir erkennen die Einwirkung der großen Meister, wenn Börne II, 166 sagt „Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit" gehört ins Drama, „Kampf der Freiheit des einzelnen gegen die Freiheit der Welt"; wenn Laube III, 225 sagt, nicht die Manieren der Zeit, sondern der ernsthafte Kern der Lebensfragen seien dichterischer Stoff, „Fortschritt des handelnden Weltgeistes" solle künstlerisch behandelt werden; wenn Wienbarg, Ästhet. Feldz. 87 „Symbolik" für die Handlung verlangt, wenn er 203 ausführt: Künstler ist, wer alles Körperliche nur als Symbol des Geistigen betrachtet und solche Symbolik aus seinem Kunstwerk klärlich durchblicken läßt. Jenen im Innern der Dinge wirksamen, durch körperliche Sinnbilder zum Auge sprechenden Naturgeist soll er in sich lebendig machen."

Ist es nicht lächerlich, wenn Kuh I, 314 behauptet, Hebbel habe aus den Büchern Gutzkows und Laubes erfahren, daß man die Kunst zu einem Waffenplatze politischer und sozialer Angriffe umgeschaffen habe?

Hebbel konnte noch viel mehr Positives von den Jungdeutschen lernen. Sie gingen in manchen Punkten über Hegel hinaus, in vielen anderen unterschieden sie sich von ihm geradeso, wie sich Hebbel von ihm unterschied. Das von Hegel schon berührte Verhältnis des Dramas zur Ge-

[1]) Gutzkow: Götter, Helden u. Don Quixote spricht S. 298 von Schellings „großem welthistorischen Herzen".

schichte erweiterten und vertieften sie. Heine führt Reisebilder II, 194f. aus: Das Volk „verlangt seine Geschichte aus der Hand des Dichters und nicht aus der Hand des Historikers ... Die Geschichte wird von den Dichtern nicht verfälscht. Sie geben den Sinn derselben ganz treu, und sei es auch durch selbsterfundene Gestalten und Umstände“[1]). Wienbarg stellt in seinen „Ästhetischen Feldzügen“ 280 als allgemeines Gesetz auf, „daß die jedesmalige Literatur einer Zeitperiode den jedesmaligen gesellschaftlichen Zustand derselben ausdrücke und abpräge.“ Hier haben wir dasselbe, was auch später Hebbel im Gegensatz zu Hegel aufstellt und für einen wesentlichen Punkt seiner Ästhetik hält. Um die Übereinstimmung Hebbels und Wienbargs noch deutlicher zu machen, erwähne ich, daß Wienbarg direkt spricht von der „Repräsentation einer Zeit durch Dichtung und Schriftsteller dadurch, daß sie Zeichnung und Färbung von ihrer Zeit entlehnen, dennoch aber im Gemälde selbständig und schöpferisch zu Werke gehen.“

Überhaupt auf das Leben als ewigen Quell der Dichtung wiesen die Jungdeutschen hin. Wienbarg (Ästh. Feldz. 205, auch 298ff.) sagt, der Dichter solle „dem Wirklichen eine künstlerische Bedeutung“ geben. Es fehlt der Kunst jener Zeit das Leben, der eigentliche Boden, das betonen sie unermüdlich. Andererseits machen sie gerade darauf aufmerksam, daß große Entwicklungen bevorständen, starke Keime in der Zeit steckten, (Wienbarg: Ästh. Feldz. 116. Gutzkow „Säkularbilder“ 438: die Kunst setzt „starke Säulen für den Tempel eines neuen Lebens.“ Besonders ausführlich Laube: Moderne Charakteristiken 229ff.) und auch hier haben wir wieder einen Be-

[1]) Gutzkows Bemerkungen: Götter-Helden u. D. D. 102f. über Fr. v. Raumer und die Anregungen der Dichtkunst durch die Geschichte.

rührungspunkt mit Hebbels Theorie, die ja daraus ableitet, daß gerade deshalb die Zeit für ein Drama günstig sei.

Wie sie mit Hebbel übereinstimmten in der Beurteilung Schillers, soll hier erwähnt sein. Wienbarg Ästh. Feldz. 252f. Laube III, 4 u. 42. Sie waren wie Hebbel begeistert für Uhland, den Lyriker, (Börne VIII, 118, Heine V, 270, Laube,) Heine rühmt V, 276 auch den Dichter des „Herzog Ernst" stark, sie lobten Heinrich von Kleist (Börne I, 119, Laube) III, 186), Jean Paul (Börne, Wienbarg), sie verachteten die Schlegel und ihre Ästhetik, sie ereiferten sich über die jämmerlichen Familiengeschichten im Drama (Börne I, 30f. Heine V, 276ff., Wienbarg, Ästh. Feldz. 83). Heine schreibt V, 276: „Das Publikum verspeist mit Wonne des Herrn Raupachs dürre Erbsen und Madame Birch-Pfeiffers Saubohnen; Uhlands Perlen findet es ungenießbar." Sie verwerfen Grabbe, (Laube IV, 108), wenden sich gegen das zeitgenössische Drama, in welchem die Figuren wie auf einem Schachbrett geschoben würden (Wienbarg 65ff., Börne I, 10), besonders gegen das Lustspiel (Börne Vorrede XVII). Das Drama, sagt Wienbarg Ästh. Feldz. 251, sei eine Tochter der Tat und könne nicht gedeihen in einer untätigen, schwunglosen Zeit. Sie greifen das Publikum an (Wienbarg 134), das Theater diene mehr der geselligen Unterhaltung als der ästhetischen (Laube III, 215). Sie beklagen, daß die Deutschen kein Theater haben, sie sehen aber auch ein, daß sie keins haben können, weil sie keine Nation sind. Laube, Moderne Charakteristiken 301: „An den Zuständen unserer Gesellschaft, an dem historischen Momente liegt es, daß wir keine Dramatiker haben." Sie beklagen, daß das Drama keinen Nationsstoff bringt (Börne Vorrede XV.ff.); sie beklagen die Zensur, sie greifen endlich auch die Kritik an und stellen Ideale einer höheren auf. Sie wollen eine Kritik, die geschichtlich wahr ist

(Laube IV, 104f.) und machen entsprechende Vorschläge (siehe auch Gutzkow: G. H. u. D. 268f.)

Alle diese Bestrebungen finden wir in Hebbel wieder; sie lagen also in der Zeit.

Die Jungdeutschen kamen nun aber nicht zur Erfüllung ihrer großen Pläne, ihnen fehlte die Kraft und der Ernst, von dem sie fortwährend sprachen. Sie erreichten ihre erstrebte Kritik nicht; und damit kommen wir auf ihre negative Einwirkung auf Hebbel: sie wirkten in manchen Punkten abschreckend auf ihn.

Der Ton ihrer Kritik ist oberflächlich journalistisch, leichtplaudernd. Sie wollen sich nicht erschöpfen und erklären in einem Satze, sie wollen keine Lehr- und Leitsätze, Definitionen geben, sie wollen nicht Paragraphen schreiben wie die absoluten Philosophen, sondern sie wollen ein Bild von alledem machen, was sie glauben. Wie Hebbel erklären auch sie, die Kunst könne nicht in Gesetze gefaßt werden (Börne, Wienbarg 186), aber sie wollen und können die Poesie überhaupt nicht definieren. Wie unzureichend sind ihre gelegentlichen Erklärungen über Dichter, Drama, Charaktere! (Wienbarg 85ff.) Börne schreibt I, 8: „Das Drama ist ein Schlachtfeld, wo Zufall oder Schicksal den Sieg entscheiden: jener im Lustspiel, dieser im Trauerspiel." Wie unsinnig ist, näher betrachtet, folgender Gegensatz: Börne II, 98 „Die Natur schafft, indem sie zerstört, und sie zerstört das einzelne, um die Gesamtheit zu erhalten, doch die Kunst stellt nur das einzelne dar." Gutzkow sagt, fußend auf demselben Hegel wie Hebbel (Säkularbilder 105): „Poetische Kombinationen neuer Zustände in natürlicher und origineller Sprache nennen wir moderne Poesie." Auch Laubes Beurteilungen sind leicht, obenhin, äußerlich, trotz ihrer größeren Konzentriertheit. Was ist das für ein ungeheuerlicher Stil, wenn er Lit. Gesch. IV, 113 schreibt: „Ein nicht geradezu feind-

liches Verhältnis zur Gesellschaft und Geselligkeit ist vielleicht für eine Empfängnis des Genies nicht unerläßlich!" Wie viel positiver und stärker sind da die Aussprüche Hebbels! Aber die Jungdeutschen klagen selber über Unsicherheit der vorhandenen Ästhetik.

Unklarheit ihres Wesens ist der Grund dafür, Unwahrheit vor sich selber. Die Betonung des Wertes des Lebens und des Zeitlichen für die Kunst, die von Hegel herrührte, nahmen sie auf und verengten sie zu Begeisterung für soziale Tendenzen, Emanzipationsgedanken usw. In Hebbel war der Same Schellings und Hegels besser zur Entfaltung gekommen; persönliche Berührung mit den Jungdeutschen konnte in Hebbel nur die Gegensätze ausbilden, besonders da ja auch die dichterische Reizbarkeit, die Rivalität mit hineinspielte. So hat er von Gutzkow, Wienbarg, Heine und Laube keine persönlich tieferen Eindrücke empfangen, so sehr sie auch in einer großen Reihe von Punkten mit ihm übereinstimmten. Ihre Werke aber, die er schon ganz früh erwähnt, können, wie wir ausführten, in vielen Beziehungen stark anregend gewirkt haben[1]).

Gutzkow polemisiert im „Dionysius Longinus" S. 55 gegen Kuh, der da behauptet, Hebbel habe durch ihn, Gutzkow, und seine Bekanntschaft, die Wertlosigkeit beschränkter Zeitpoesie erkannt. In bitteren Worten schreibt er dort: „Die Betrachtung, daß die Kunst nicht der Zeit dienen müsse usw., hat Hebbel damals (in Hamburg) nicht gemacht; es sind Flausen, die späterhin in Wien aus seinem Größenwahn, seiner Bettlerdreistigkeit, seinem Bummeln unter einem Trupp von Laden-

[1]) Br. I, 133. Er empfiehlt Elise Bd. 3, 4, 5 von Börnes Werken, Heine schon Br. I, 13; auch Gutzkows, Wienbargs Werke kannte er längst, bevor er ihnen persönlich näher trat.

dienern entstanden sind." Beide irren sich hierin natürlich, denn schon Schelling hatte ihn darin belehrt.

Was nun nach der Hamburger Zeit von Einflüssen an Hebbel herantrat, ist weniger wesentlich. In Kopenhagen lernte er Thorwaldsen kennen, dessen Kunst ihm Winkelmanns Lehre von der stillen Größe und Ruhe wieder ins Gedächtnis rief, ein Begriff, der auch in seine Ästhetik hineinspielt. Wir wissen, daß er hier erst vertrauter mit Hegel und seiner Lehre wurde, wir wissen, daß er hier zuerst Rötscher las. Sollte Hebbel hier, wie er angibt, auch wirklich nur den Teil über die Wahlverwandtschaften, und nicht das ganze Buch über die „Philosophie der Kunst" gelesen haben, so genügt das vollkommen, um ihn über Rötschers Lehre zu orientieren. Rötscher ist im Grunde durchaus Hegelschüler[1]), berührt sich aber in einigen Stücken auch mit den Jungdeutschen, so z. B. im Punkt der Geschichte; doch ist er ein viel feinerer, schärferer Geist als sie. Was Schelling — so kann man in großen Zügen etwa sagen — an philosophischen Grundgedanken ausspricht und Hegel dann erweitert und vertieft zu einer allgemeinen Ästhetik, das wendet Rötscher mit philosophischem Sinn und feinem Kunstgefühl auf das Drama an. Rötscher gesteht, wie die Jungdeutschen, seine Abhängigkeit von den absoluten Philosophen trotz all seiner großen eigenen Leistungen gern ein; es könne der Fortschritt in einer Wissenschaft, deren allgemeine Prinzipien gefunden und größtenteils auch Eigentum der tieferen Geister geworden, nur in einer Vertiefung in das besondere und einzelne bestehen. Er sagt wie die Jungdeutschen, ein Kunstwerk soll „nur aus sich selbst erklärt werden als ein in und durch seine Gestaltung Abgeschlossenes, welches daher uns ganz in seinen Kreis hinein-

[1]) Laube führt ihn schon 1840 als solchen an. IV, 36.

bannt und nichts von außen her zu seinem Verständnis fordert." Es ist gleichgiltig, ob Hebbel diese Äußerungen von Rötscher oder den Jungdeutschen hat, jedenfalls sind dies Bestrebungen der ganzen Zeit und nicht etwa speziell Hebbels. Dies gilt noch im besonderen Maße von dem Verhältnis von Poesie und Geschichte, das Rötscher eigentlich erst ausgebaut hat; hier ist jedenfalls eine starke Beeinflussung durch Rötscher anzunehmen[1]). Wir müssen darauf in dem Kapitel „Drama und Geschichte" noch ausführlich zurückkommen.

Sehr bemerkenswert ist, daß Hebbel, allerdings gezwungen, jetzt seine erste große Abhandlung über das Drama schreibt: Ein Wort über das Drama. 1843. Er hat jetzt Hegel, die Jungdeutschen und Rötscher näher kennen gelernt, und so wird denn diese Schrift eine Zusammenfassung aller seiner bezüglichen ästhetischen Anschauungen; zum ersten Male aber spricht er sich klarer aus über den Schuldbegriff als entstehend aus dem Willen des Individuums, und über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte. Professor Heibergs Entgegnungen zwingen ihn zur Ausführlichkeit. Diese Arbeit und die Vorrede zu Maria Magdalene fassen im großen und ganzen Hebbels System. Stärker geht er in der letzten Arbeit, den Anknüpfungspunkten gemäß, auf den Zusammenhang von Drama und Zeit ein.

In Paris lernt er Bamberg kennen. Kuh sagt II, 110f.: „In dem intimen Umgange mit Bamberg, dem geistreichen, enthusiastischen, aber von der Kritik durchbeizten und von Kategorien beherrschten literarischen Freunde begann für Hebbel die Periode des heillosen Nachgehens hinter den Problemen und Welträtseln in der Kunst." Auch Zinkernagels Meinung ist ähnlich; siehe sein Vorwort Seite XI. Wir

[1]) Hebbel nennt ihn Br. IV, 56 „unsere erste dramatische Instanz."

wissen, daß Bamberg wohl kaum Schuld an dem hat, was Kuh ihm hier vorwirft, glauben allerdings, daß Bamberg, der Hegelianer, diese in Hebbel längst vorhandene Anlage noch ein wenig gefördert hat. Kuh hat recht, wenn er schreibt von Hebbels krankhaftem Antrieb sich zu explizieren um jeden Preis, von dem hyperphilosophischen Sichbespiegeln im Symbolischen und Beziehungsvollen, von dem schwelgerischen Sichvertiefen in die künstlerische Synthese des Allgemeinen und Besonderen, Abstrakten und Sinnlichen. Dies war eben Hebbels Naturanlage, sonst hätte auch er wohl nicht gerade mit solcher Inbrunst alle Bestrebungen in sich aufgenommen, die irgend in dies Thema schlugen.

Daß er so bedeutenden Philosophen und Ästhetikern wie Vischer, Kant, Schopenhauer später noch nähertrat, hatte auf ihn keinen wesentlichen Einfluß mehr, er war längst fertig, und da er sich mit solcher Mühe und Energie sein Wissen erworben hatte, hielt er auch mit Zähigkeit daran fest, ja wollte nichts anderes daneben gelten lassen. Br. VI, 139 schreibt er an Vischer, er habe zwar seine kritischen Gänge längst gelesen, sich aber als höchst unphilosophischer Kopf noch nicht gründlich mit seiner Ästhetik befaßt, doch stehe er auch jetzt noch davor, wie vor einer ägyptischen Pyramide, ohne der Schrift Meister zu sein. Also irgendwelche beträchtliche Wirkung ist ausgeschlossen. Schreibt er auch 1847, Kant habe Hegel verdrängt, so ist das in seiner Ästhetik in keiner Weise zu merken. Rötscher, mit dem er theoretisch so stark übereinstimmte, den er aufs lebhafteste las, wird ihm 1849 verdächtig, denn er weiß nicht zu unterscheiden zwischen der „schöpferisch gestaltenden Kraft und dem Ideen erzeugenden Tiefsinn." Er war erzürnt, daß Rötscher oft ganz unbedeutendes lobte, und so kann ihm denn seine Instanz nicht bleiben, was sie ihm war, Br. IV, 154. Daß die Zeit un-

günstig sei für die Entwicklung der Künstler gibt er Vischer und Gervinus zu, aber nicht, daß keine Künstler vorhanden seien oder zu entstehen vermöchten, Br. III, 349: wir wissen warum. Wenn Gervinus V, 558 f. nachdrücklich auf das Vaterländische, Nationale in der Dichtung hinweist und am Schluß seines Werkes V, 704 ff ausruft, eine neue Dichtung könne nur aus neuem, gesundem Staats- und Volksleben entstehen, so fallen Hebbels gleichartige Gedanken auf und ihre energische Betonung. Auch das lag in der Luft.

Als er gegen Ende seines Lebens, getrieben durch das Gefühl einer Verwandtschaft, Schopenhauer besuchte, spottete dieser über Hebbels Vorrede zur Maria Magdalene und nannte seine Idee, aus Philosophie Poesie hervorbringen zu wollen, eine Selbsttäuschung. Hebbels Anschauungen in bezug auf das Tragische stimmen in wesentlichen Punkten mit Schopenhauers pessimistischen Grundideen überein, ebenso ihre Anschauungen vom Dasein als Schuld, wie auch beide als Persönlichkeiten einige verwandte Züge haben. Hebbel aber hat sich durchaus nicht sorgfältiger mit ihm beschäftigt.

Gelassener, ruhiger wurde er allmählich; Br. III, 327 schreibt er: „Ich habe doch endlich auch das Schiff, worauf ich fahre, betrachten gelernt, statt des Ozeans, der es trägt.“ Aber das kam ausschließlich seiner Kunst zugute.

III.

Hebbels Kritik.

Das Material. — Charakterisierung der Art. — Anwendung auf Dichtung Theater, Publikum, Kritik. — Es gibt keine Kunstgesetze!

Hebbels kritische Tätigkeit beginnt mit den ersten Briefen und Tagebuchnotizen, 1835, und dauert bis in sein Todesjahr 1863. Eigentliche Rezensionen schreibt er schon als Mitglied des Hamburger wissenschaftlichen Vereins, aber ebenso wichtig sind uns die überall im Tagebuche verstreuten ästhetischen Bemerkungen und Urteile. Schon im August 1838 wollte er einen Band Kritiken veröffentlichen, soviel ästhetischen Wert legte er ihnen bereits bei; nach der Münchener Studienzeit wollte er in Hamburg gemeinsam mit seinem Freunde Rousseau ein unabhängiges, keiner literarischen Clique dienendes kritisches Journal gründen, soviel galt ihm bereits die reine Ästhetik. Im Mai 1839 begann er, durch Gutzkow veranlaßt, öffentliche Kritiken größeren Stils zu schreiben für[1]) den „Telegraphen", später für die „Augsburger Allgemeine Zeitung", die „Reichszeitung", Wiener „Jahrbücher", Rötschers „Jahrbücher für dramatische Kunst", die „Kaiserliche Wiener Zeitung" und die „Presse".

Der Charakter seiner Kritiken ist nicht durchaus einheitlich. Es ist ein Unterschied ob er im Tagebuche rezensiert, oder im Briefe vor einem bestimmten Bekannten, fürs Publikum in der Zeitschrift, oder dichterisch im Epigramm; es ist ein Unterschied,

[1]) Die Korrespondenzen für Hauffs Stuttgarter „Morgenblatt" kommen kaum in Betracht.

ob er aphoristisch eine Bemerkung zuspitzt, oder ob er große ästhetische Rechtfertigungen über seine Kunst und Philosophie schreibt. Und wenn R. M. Werner sagt, man dürfe seine Ästhetik nicht in ihren einzelnen Äußerungen für sich betrachten, so will er mit Recht dadurch vor Entstellungen und Einseitigkeiten warnen. Aber das Gefährliche ist, wir besitzen seine Ästhetik nur in Bruchstücken und müssen sie, um ein einheitliches Bild zu gewinnen, von allen Seiten und in allen Formen herbeiziehen. Es bleibt immer ein Mosaik — wir müssen uns damit bescheiden — ein Mosaik, an dem wir hie und da Einzelheiten vermissen. Die Rekonstruktionen aber werden uns leicht fallen. Wir müssen jede Einzelheit zwar für sich gelten lassen, wollen aber doch versuchen, sie im Größenverhältnis der Gesamtheit zu betrachten.

Hebbel legte sehr viel Wert auf seine kritischen Arbeiten, und er tat Recht daran; das durfte ein Mann, der die Überzeugung in sich trug, „daß ästhetische Urteile so gut wie jedes andere, die ethische Verantwortlichkeit in sich schließen," Br. V, 76. Er schaudert bei dem Gedanken, daß auf seinen Ausspruch hin irgend ein unreifer Mensch seine Zukunft auf ein Talent gründen könnte, das er nicht besitzt, ein Verhalten, das er an Grillparzers Kritik tadelt. Daß ihm dies Haß zuzieht, sieht er traurig ein, kann aber nicht anders handeln. An sich selbst legte er den höchsten Maßstab, andern gegenüber war er schon leichter zufrieden zu stellen. Gewiß war die Art seiner Kunstbetrachtung eine absolut andere als die von Gervinus oder Julian Schmidt, und doch stimmt er in den Ergebnissen ganz mit jenem, halb sogar mit diesem überein. Er führt diesen Umstand Br. V, 286f. an als Beweis dafür, wie leicht er im allgemeinen zu befriedigen sei. Er schreibt die Kritiken nur um seiner selbst willen, zum Zwecke der „subjektiven Beruhigung", Br. IV, 32. H. Hettner stellt

Hebbels Urteil denen Lessings und Goethes an die Seite, Brw. II, 388; nur bei ihnen habe er das Gefühl, im Kritiker stecke der schaffende Dichter. Das kommt wohl daher, daß der schaffende Dichter wie der wahre Kritiker die Dinge als Ganzes sieht und im Zusammenhang mit der Welt.

Wie Hebbel die Erde nur als ein Teilchen im Kosmos erscheint, die Kunst nur als eine Saite in der Harfe des Seelenlebens, so sieht er das Kunstwerk nur an als einen Ausdruck vom Wesen der Kunst. Stets bringt er das einzelne, auch das geringwertige Werk in Beziehung zu „der Kunst", dadurch daß er die Eigenart des zu Besprechenden, sein individuelles Leben darlegt und dessen Bedeutung für das Ganze nachweist. Gewissenhaft vergleicht er auch das ganz Kleine stets mit dem einen Großen; er weiß, daß mehr Zeit dazu gehört, „einem minder hervorragenden Dichter gerecht zu werden . . . als auf neue Entdeckungen im Shakespeare auszugehen" XII, 30, ja er setzt sogar einen gewissen Stolz darein. Dadurch daß er nun von der Einzelerscheinung immer aufsteigt zum Zusammenhang des Ganzen, erreicht er eine außerordentliche Höhe und Unbeirrtheit des kritischen Gesichtspunktes, aber es werden ihm, nach R. M. Werners Worten XII, XIII Werke und Autoren sozusagen zu „Typen, Verkörperungen eines verborgen waltenden Gesetzes."

Dies ist durchaus auf Schelling und seine Anregungen zurückzuführen, dem eine „Philosophie der Kunst" nur insofern Berechtigung zu haben scheint, als sie aufs Ganze geht, Werke V, 368. Philosophie der Kunst heißt ihm: „Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst." Ihm ist Kunstforschung eine andere Art von Naturforschung (V, 351f., 357); dazu bekennt Hebbel sich auch; Kritik soll die Grundidee eines Werkes aus seinen gesamten Einzelheiten entwickeln. Schelling sagt V, 359: in dem „wahren Kunstwerk gibt es

keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig, ein Werk zu beurteilen." Wir können Hebbels Kritik eine naturwissenschaftliche, eine kosmische nennen: Hebbel will den Dichter aufgefaßt wissen als eine wunderbare Organisation der Natur, und seine Werke begreiflich machen als Schöpfungen höchster Vernunft und Notwendigkeit. Dasselbe drückt Rötscher in seinem Vorwort zu Shakespeare aus, indem er sagt, er habe „das Bestreben, die großen Gestalten des Dichters wie herrliche Organisationen der Natur zu begreifen," und in seinen Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, I, 24 nennt er das Wesen seiner Methode: „Das Allgemeine der konkreten Idee in ihrer Besonderung nachzuweisen und die von der dichterischen Phantasie erzeugte Gestaltung derselben als in sich vernünftig zu begreifen."

Im allgemeinen hält sich Hebbel an das vom Dichter Gebotene, doch macht er öfter aus dem Kunstwerk heraus von höheren Gesichtspunkten Verbesserungsvorschläge, wenn er, um in seinem Stil zu sprechen, „die Idee des Kunstwerks reiner erkennt"; so entwickelt er Szenen, Charaktere, die im Keim in dem betreffenden Werke stecken, ins Bedeutendere, Weitere, z. B. Tgb. I, 406, II, 35, 247 ff, 265. Wandelt sich seine Anschauung über ein Werk, wie z. B. über Schillers „Jungfrau von Orleans", so nimmt er sein Urteil mit vollen Begründungen zurück. (Hier nennt er sein erstes Urteil bald darauf „echt kindisch und albern", Br. I, 215.) Siehe auch die großen Ausführungen über Kleist's „Kätchen von Heilbronn." Betreffs des „Prinzen von Homburg" ändert sich sein Urteil bedeutend, aber hier erwähnt er die im Gegensatz zu seiner späteren Anschauung stehende Vorliebe für das Romantische in seinem Charakter und die daraus gezogene Rechtfertigung des Stückes nicht.

Es muß erwähnt werden, daß Hebbels Urteil nicht immer objektiv ist; seine Ausfälle gegen Schriftsteller, die ihn gereizt hatten, sind oft recht hart und wütig, seine Einwendungen und Beweise stehen nicht immer auf festen Füßen; seine Beurteilung Gutzkows zeigt merkwürdige Schwankungen und macht Wandlungen durch, die denen seiner persönlichen Beziehungen zu ihm recht ähnlich sehen; auch seine Beurteilung Laubes und Dingelstedts verdient in ihrer Einseitigkeit und Eigennützigkeit wohl einige Beleuchtung. Wie uneigennützig dagegen ist er wieder Bamberg gegenüber, dem er rät, seine kritische Kraft lieber an ganz Bedeutendes wie Kleist, als an seine, Hebbels, problematische Kunst zu wenden.

Bei Aufstellung ästhetischer Gesetze zeigt sich häufig eine von der Erregung des Augenblicks eingegebene allzuscharfe Betonung. Auf diese Weise sind aus teilweise richtigen Behauptungen Gegensätze entstanden, die sich in dieser Form ausschließen.

Angriffspunkte seiner ästhetischen Kritik sind: Dichtung, Bühne, Publikum und Kritiker. Wir sahen, wie allgemein verbreitet damals die Unzufriedenheit in bezug auf das Theater war. Schelling läßt sich V, 735 darüber aus. Hebbel meint, wenn die Dichtung ihre Bedeutung verloren habe, sei das zum Teil ihre eigene Schuld[1]), denn sie habe sich nicht die Darstellung der innersten Lebenselemente der Nation und ihres „durch diese für alle Zeiten bedingten und voraus bestimmten Geschicks" zur Aufgabe gemacht, X, 365. Das Schauspiel einer Nation, so ist Hebbels tiefste Meinung, „repräsentiert sie in ihrem Selbstbewußtsein; es ist der Brennspiegel, der die einzelnen Ausstrahlungen ihrer innersten Wesenheit . . . auffängt, der sie verdichtet und konzentriert und so ein Jahr-

[1]) Wienbarg: Zur neuen Literatur, S. 81.

hundert durch das andere entzündet, eine leuchtende Tat durch die andere ins Leben ruft."

Was Hegel III, 481 schreibt: „Das Drama ist das Produkt eines schon in sich ausgebildeten nationalen Lebens", ist auch Hebbels Überzeugung, und darin liegt ihm eine Entschuldigung für die Gegenwart und eine Hoffnung für die Zukunft; darum hofft er besonders, daß eine neue Zeit kommt; er fühlt schon jetzt, wie „ein neuer Gotteshauch den ganzen Staatskörper und das ganze deutsche Reich durchdringt." Was also Hegel nur schmerzlich konstatiert, das ergreift Hebbel lebendig und daraus zieht er weitere Schlüsse (wie Gervinus). Auch etwas Allgemeineres führt Hebbel noch an (wie die Jungdeutschen): Im gegenwärtigen Leben steckt der Verfall der Kunst. Das „Bild" des Lebens, das die Bühne uns gibt, ist so schlecht, so farblos und verwaschen wie das Leben selbst (X, 365). Man muß nicht verlangen, daß der Zeiger die Morgenstunde verkündigen soll, wenn die Uhr auf Mitternacht stehen blieb, und das Theater ist der Zeiger, die Gesellschaft aber die Uhr (X, 237). Erst wenn die Gesellschaft es zu einer gründlichen Reform bringt, wird auch das Theater eine Regeneration erfahren. Man kann heute nicht die Frage stellen: wie verhalten sich unsere Theater zur Literatur? sondern nur: wie amüsieren sie uns? Das Publikum, das im Theater zusammenläuft, ist im Innern ohne Interesse, es könnte jederzeit statt dessen auch „einen Salat essen" (Tgb. IV, 130). „Wie soll da der Seelen entzückende Zusammenklang zustande kommen?"[1]) Man bevorzugt die Unnatur, man haßt das Wahre, das Tiefe, man ist voll falscher Schamhaftigkeit und

[1]) Ihm selber macht eine gute Theateraufführung ungefähr den Eindruck als ob er träume. „Ich weiß: es ist nicht wahr! aber ich kann mich nicht losreißen."

voll wahrer Schamlosigkeit. Das Theater sollte aber (X, 368) eine Stätte sein, wo ein Volk im stillen Genuß seiner selbst in der gelinden Anspannung aller seiner Kräfte und in der Empfindung seiner geheimsten Sympathien und Antipathien sich erfrischt und erhebt. So klagt auch Solger Nachgel. Schr. II, 624f., daß es kein Publikum gibt, das für das Theater als für eine Nationalangelegenheit begeistert ist.

So zum Zeitvertreib einzelner herabgesunken, bedarf es für die Bühne keiner ästhetischen, sondern nur der polizeilichen Vorschriften, schreibt Hebbel einmal bitter. Andrerseits wiederum gibt er dann der Zensur einen großen Teil der Schuld am Verfall; Sonne und Mond hätte sie am liebsten verhängt, dafür aber hat sie Nestroy großgezogen und seine Erfolge begründet. Überhaupt liegt es nach Hebbels Worten in der Natur des Polizeistaates, daß er wohl für Phrasendrechsler, die Geibel und wie die „Königlich Preußischen Staats-Nachtigallen" sonst heißen mögen, einen Platz hat, aber nicht für den Dichter, den wahren Ergründer und Darsteller der zeitlichen und ewigen Verhältnisse der Welt und des Lebens. Schon nach Hegel ist zum Dichten individuelle Freiheit und Selbständigkeit nötig und freies Recht der Subjektivität, und zwar für die Komödie noch mehr als für die Tragödie.

In einer kurzen Übersicht Hebbels über die wichtigsten Theater seiner Zeit heißt es, in Wien habe man bis 1848 ein böses Repertoir gehabt; seitdem sei es besser geworden durch Erleichterung der Zensur. Hülsen in Berlin habe Verdienste um die deutsche Original-Produktion (Freitags „Fabier"), München habe manches Alte neu belebt, von Neueren aber nicht jeden kleinen Versuch angenommen, sondern nur das, was allgemeinen Anklang gefunden habe. Laube in Wien habe nur Verdienste um die Filigran-Arbeit, die jenseits des Rheins

so leicht gedeiht. Der rechte Weg einer Theaterleitung sei, neben Pflege des nationalen Dramas gerade solche Bühnendichtungen zu geben, welche mit den unabweisbaren Forderungen der Zeit im Einklange ständen.

Durch die unverbesserliche Schlechtigkeit der Verhältnisse sei nun zwar die dramatische Kunst von der deutschen Bühne verbannt, aber sie dürfe sich nicht bequemen, zu ihr hinunterzusteigen, schlecht zu werden wie sie; „Bettler-Herberge" nennt er sie Br. IV, 147. Auch Wienbarg schreibt (Zur neuen Literatur 81), die Dichtung solle sich nicht den trägen Angewöhnungen der Bühnenwelt und den philisterhaften Bedürfnissen des Publikums unterwerfen. Die Jungdeutschen wollen wie Hebbel keine fremdländische Bühnendichtung; die Bühnendichtung solle geboren werden und aufwachsen mit den Kindern der Heimat, sonst bleibe sie ewig Fremdling. (Wienbarg Ästhet. Feldz. 133 f. Börne I, 51—67.) Sei nun die nationale Quelle der Poesie vertrocknet, so fühlen sie doch bessere Zeiten kommen. Wienbarg spricht von einem „leisen ästhetischen Gefühl, das im Schoß der Zeit sich regt, dem prophetischen Gefühl einer neu beginnenden Weltanschauung, das sich von Tag zu Tag bewußter und deutlicher wird, der Einleitung zur künftigen Ästhetik.

Das fühlt auch Hebbel Br. IV, 216: „Das Weiterschreiten der Kritik ist für unsere National-Literatur ebenso wichtig wie die Steigerung der Produktion selbst," und auf beiden Gebieten versucht er sein Bestes zu geben. Ganz besonders schroff sind seine Angriffe auf schlechte zeitgenössische Kritik. XI, 44 f: „Es ist nicht zu sagen bis zu welchem Grade eine zum Teil unzurechnungsfähige und unmündige, zum Teil aber auch perfide Kritik sich den erbärmlichen Theaterverhältnissen unserer Tage und dem beschränkten Gesichtskreis des großen Haufens akkommodierend, die einfachen Grundbegriffe der dramatischen Kunst . . . verwirrt und auf den Kopf gestellt hat." Was gute

kritische Schriften belangt, so bereitet ihm zeitweilig ein Aufsatz Lessings, eine Schillersche oder Humboldtsche Abhandlung höheren Genuß als ein Sophokleisches oder ein Shakespearisches Drama, Br. IV, 32. Einmal dankt er einsichtsvollen Beurteilern[1]) für ihre gründlichen und geistreichen Rezensionen öffentlich; dem Kritiker Marggraf-Leipzig dankt er in einem Briefe für den humanen Sinn, in welchem er Literatur-Kritik übt, Br. V, 276; so selten waren damals Besprechungen, die ihm zusagten. Hebbel ist ja davon überzeugt, daß diese Wirksamkeit der schlechten Schriftsteller und Journalisten für die große Kunst nichts zu bedeuten hat, aber er hält sie für „ethisch" wichtig und folgenschwer (X, 137) und greift sie darum so heftig an.

Scharfrichter sind sie geworden, weil sie keine Könige werden konnten, Tgb. III, 266; XII, 63 spricht er gar von „Vandalenkritik". Anmaßend sind sie — darüber klagt Laube IV, 77 in bezug auf Gervinus — sie versuchen auf die Produktion einen prädestinierenden Einfluß zu bekommen; das geht aber gerade so wenig, als der Staat die Hochzeitsnächte dirigieren kann, um tüchtige Soldaten zu bekommen. „Scheidewasser ist kein Blut". Rötscher: Philos. der Kunst 42, nennt die Kritik der Empfindung persönlich beschränkt. Hebbel ist aber gewohnt geworden durch seine Meister, alles vom allgemeinen hohen Standpunkte zu betrachten; so führt er denn auch diese Eigenschaft der Kritik zurück auf den Trieb im Menschen, den häßlichsten seiner Natur: ein Ende zu machen, das nicht auf Raum und Zeit Beschränkte mutwillig und eigenmächtig einzupferchen X, 369[2]). Er protestiert dagegen im Namen der Allnatur — Schelling II, 565 ff. — „Das Leben", sagt Hebbel, „hat immer Form, wenn auch zuweilen eine mit Händen nicht greifbare, es

[1]) Im „Vaterland" und „Blättern für literarische Unterhaltung".
[2]) Jean Paul I, 93.

ist stets in Gärung, aber nie in Fäulnis“[1]). Hier haben wir wieder einen Grundsatz der absoluten Philosophen. Solger sagt, nirgends sei ein totes starres Dasein, alles Erschaffene sei zugleich selbst schaffend, ja nichts anderes als das ursprüngliche Wesen, welches seine ganze Urkraft darin überall wiederhole. Diesen Kritikern fehlt die Einsicht in das Ganze, wer aber das Leben nicht als Ganzes aufzufassen weiß, der kann über Kunst nicht richten, ohne sich an ihrem Leben zu vergreifen.

Schlimmer noch sind die gelehrten und philosophischen Kritiker, die sich trotz der wiederholten Warnungen Hegels in der Schule der absoluten Philosophen gebildet hatten. Hegel verwarf das Empirische in der Kunstbetrachtung, sprach sich heftig gegen die prosaischen Wahrscheinlichkeitsrechner aus; Rötscher erhob seine Stimme gegen den schulmeisternden Verstand, dem über der Zerlegung des einzelnen das Ganze verschlossen bleibt, der ein einzelnes Kunstwerk unter eine abstrakte Allgemeinheit subsummiere und eine von der subjektiven Vorstellung aus hergenommene Anschauung der Gattung als Maßstab anlege (zur Philos. der Kunst, 33,42). Vergleiche auch Jean Paul 1, Vorrede zur 2. Aufl. § 9. Hebbel erbost sich darüber, daß diese Kritiker das „dichterische Kunstwerk analysieren, um es auf irgend einen Gemeinplatz zurückzuführen, und diesen dann in ihrem eigenen Nutzen verwenden, Tgb. IV, 299. Ihn empören die tyrannisierenden Allgemeinheiten, Theorien und Ideen, die sich vom Großvater auf den Enkel vererbt haben, mit denen eine rückständige Kritik aber noch immer die

[1]) Schiller an Körner: „Wenn man die Kunst als etwas, das immer wird und nie ist betrachtet, so kann man gegen jedes Produkt gerecht sein, ohne dadurch eingeschränkt zu werden. Das ist aber ein Charakter der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird und daß sie die unendliche Kunst . . gleich in ein Symbolum hineinbannen müssen“.

Gegenwart beurteilt. Dabei muß das Leben erstarren. Die Empirie, das Natürlichkeitsprinzip, das in ihren Kritiken herrscht, ist ihm „eine sehr niedrige Stufe der Kritik". So würde z. B. Julian Schmidt behaupten, — Hebbel fingiert diesen Fall — es gäbe nichts Unnatürlicheres, als im Richard III. die Schilderung Tyrrels vom Mord der Kinder Eduards, denn Leute die so beobachten und vergleichen können (vier Rosen auf einem Stengel), morden nicht. Das aber verträgt sich nicht mit der Kunst, oberflächlich ist diese Kritik.

Für ganz fehlerhaft hält er auch das Berufen auf Autoritäten, Aristoteles und Shakespeare, besonders wenn diese, wie gewöhnlich, vom Kritiker zur Exekution an einem lebendigen Kunstwerk benutzt werden, XII, 9. Auch Hegel läßt sie III, 488 ff. nur sehr bedingt gelten. Ein Genius wie Shakespeare aber will beleben, nicht töten. So hoch er den Aristoteles verehrt (X, 62, XI, 186 f.), so oft er ihn bedeutsam zitiert, seine Grundbestimmung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erwecken solle, läßt er nur gelten als eine Beschreibung des Gemütszustandes, den sie hervorbringen muß, nicht aber als Definition ihres Zwecks. Der ist ihm ein viel höherer und anderer. — Ebenso Hegel III, 531. Solger 98. Er hebt Tgb. III, 68 hervor, wie schlimm Aristoteles auf die dramatische Kunst eingewirkt habe durch seine Bestimmung von der „Einheit". Shakespeare nennt er die „Bibel der Dramatik", und doch bezweifelt er stark, ob sich mit der wahren Kunsteinsicht eine absolute Vergötterung des Shakespeare verträgt, oder auch nur mit der Fähigkeit, das ästhetische Richteramt auszuüben, XII, 9. Ja, er sagt häufig, z. B. XII, 173, Shakespeare müsse dem deutschen Theater Arzenei bleiben, dürfe ihm aber nicht Speise werden, so sehr ist er überzeugt, daß auch über ihn, hinausgegangen werden muß. „Ihr Geister Lessings, Tiecks, Börnes", ruft er X, 236 erschrocken, „um des Himmels willen

bleibt, wo ihr seid. Ihr könntet den alten dramaturgischen Katechismus wieder ablesen, und wir stehen auf gespanntem Fuß mit allen zehn Geboten zugleich“[1]). Gewiß war es Hebbel der Dichter, der von Hebbel dem Kritiker solche Freiheiten verlangte, aber diese Forderung war auch ganz seinen sonstigen ästhetischen Ansichten gemäß, denn er hat die große Linie der Entwicklung in der Kunst erkannt. Er hält es für unsinnig, von irgend einer Erscheinung im Gebiete der Kunst auseinanderzusetzen, welcher Art sie werden müsse. Tgb. I, 393: „Wir fassen ihre Vergangenheit zusammen und dekretieren darnach ihre Zukunft. Aber was sie schon tat, soll sie nicht mehr.“ Das ist das Charakteristikum fast aller Ästhetiken, und davon möchte Hebbel die Kunst erlösen. Hier haben wir wieder einen Punkt, in welchem Hebbel von Schelling und Hegel abweicht, eine Entwicklungsidee, die mit den früher schon erwähnten durchaus zusammenhängt. Hebbel erklärt solche systematischen Ästhetiken für das Leben der Kunst für zwecklos. Wenn eine Ästhetik Sinn hätte, wäre nur eine solche, die uns einen Kunstbegriff gäbe, der unbedingt mehr wäre als etwas zeitlich Beschränktes, Veränderliches.

In diesem Punkte war er mit Solger einig, der (Ästhetik 47) erklärt, die beste Philosophie sei die, welche am wenigsten den Charakter eines besonderen Systemes annehme. (Auch Ästhetik 253 f.). Ästhetik 258 führt Solger aus, ein Genie im Gegensatz zu den Regeln könne es garnicht geben; habe das Genie als solches die Idee in sich, so habe es zugleich die Regeln für die Wirklichkeit; die Regeln stecken in ihm, es gebe sie sich in jedem Falle selber. So sagt auch Rötscher (Kunst

[1]) Börne schreibt dagegen I, X: „Um die Gesetze bekümmerte ich mich, ja ich kannte sie gar nicht. Was Aristoteles, Lessing, Müllner und andere der dramatischen Kunst befohlen oder verboten, war mir ganz fremd“.

der dramatischen Darstellung III, 6): „In jedem Falle trägt die Kunst ihr Gesetz in sich selbst.“ Auch Wienbarg (Ästh. Feldz. 135) sagt, es gebe keine Ästhetik der Zukunft.

Hebbel führt in diesem Sinne aus, um so schwerer lassen sich irgendwelche, wenn auch noch so allgemeine Gesetze und Definitionen der Kunst geben, als ein „leichtsinniger Hauch“ durch die Kunst hindurchwehe, der nicht allein zu entschuldigen, sondern der sogar notwendig sei. „Kunst ist wie das Leben sein eigenes Gesetz und seine eigene Regel“ (X 370); Kunst sei ein Teil, der kombinierteste Teil der menschlichen Seele, und ehe man von dieser keinen abgeschlossenen Begriff geben könne, lasse sich auch die Kunst nicht endgültig bestimmen. So ist denn einer der wichtigsten Punkte in Hebbels Kritik, daß es Kunstgesetze im engeren Sinne für ihn nicht gibt. Tgb. I, 142 schreibt er: „Der Mensch bannt von der Poesie gerade so viel in die Ästhetik, als von Gott ins Dogma und von der Natur in die Physik;“ es kommt nicht viel mehr dabei heraus, als daß man gesetzlich schimpfen und strafen kann; und was soll das helfen?

So demonstrativ diese Sätze auch aussehen, so gegensätzlich zu den ausführlichen dicken Ästhetiken der absoluten Philosophen, sie bedeuten praktisch nur wenig Unterschied, wie wir sehen werden.

IV.

Wesen und Aufgabe der Kritik.

Unbedingte Sicherheit. — Vorsicht. — Zurückgehen auf die W
des Dichters. — Das Persönliche. — Aufgaben. — Aussichten auf Wirkung.

Bei dieser Darlegung der Grundzüge der von Hebbel gewünschten neuen Kritik will ich mich darauf beschränken, Hebbels Übereinstimmung mit dem größten Kritiker der Zeit, mit Rötscher, nachzuweisen, da wir ja im übrigen schon wissen, daß die Zeitgenossen in gleichem Sinne auf Reorganisation der Kritik ausgingen.

Hebbel meint, die Kritik soll jung bleiben, sie soll demütig bei jedem neuen und frischen Ton des Lebens und der Jugend in die Schule gehen und den Unterricht gern mit ihrer aufgespeicherten Weisheit bezahlen; sie soll sich besinnen, daß sie nur lernend lehren darf. So nennt Rötscher (Philos. d. Kunst 70) die Kritik eine lernende und die Vernunft erlauschende Tätigkeit, eine Tätigkeit, die demutvolle Hingebung an das Werk und begreifende Einsicht erfordere. Hebbel sagt, sie solle vor allem nicht vergessen, daß sie in dem Augenblick, wo sie übermütig werde und auf eigene Hand und für sich selbst zu leben anfange, schon zu leben aufgehört habe.

Der Kritiker muß einen solchen Standpunkt einnehmen, von welchem aus ihm nichts im Kunstwerke mehr willkürlich erscheint, weil es sich von hier aus auflöst in das „organische Produkt eines bestimmten elementarischen Mischungsverhältnisses der Kräfte." Auf diesem Standpunkte wird die Kritik alle bedingenden Momente zugleich umfassen, wird nicht bloß den verknüpfenden Faden zwischen einem speziellen Erzeugnis und seinem Erzeuger, sondern auch den tiefer liegenden aufzudecken wissen zwischen einem Erzeuger und der Natur, wird uns so

in jedem Falle auf die ewige und unantastbare Notwendigkeit zurückführen. Br. IV, 123: Die Kritik muß eine „über alle willkürliche Modifikation hinausliegende, mit dem Individuum selbst unmittelbar gesetzte Notwendigkeit aufdecken." Die Grundidee eines Werkes aussprechen genügt nicht, der Kritiker soll zum Dichter sagen: dies hast du gewollt, denn dies hast du wollen müssen, und soll dann untersuchen, in welchem Verhältnis sein Vollbringen zu seinem Wollen steht (Tgb. I, 296; Tgb. III, 211). In diesem Sinne von den Einzelheiten ausgehen heißt die Schöpfung des Werkes aus seinen innersten Embryonen anschaulich machen (ähnlich auch Tgb. IV, 232). Wie ganz anderer Meinung war da Gutzkow, der an keine Sicherheit der Kritik glaubt und (Götter, Helden und Don Quixote 70) schreibt: „Die Kritik ist heute noch weniger über das Schöne im Reinen als der Künstler." Heine ist sogar so sehr von der Wandelbarkeit der Kritik überzeugt, daß er ihr nur zeitlich beschränkte Bedeutung zugesteht und sagt, sie habe nur Wert für ihre eigene Zeit und ginge mit dieser zugrunde, wenn sie nicht etwa selbst „kunstwertlicher Art" sei.

Der Kritik unbedingte Sicherheit zu geben, sie über alle Willkür der Beurteilung zu erheben, hatten schon Schelling und Hegel in langen Erörterungen versucht. So bemüht sich auch Rötscher (Philosophie der Kunst 31 ff.), der Kritik Bahnen zu weisen über Willkür und zufällige Entscheidung der subjektiven Empfindung hinaus. Es kommt ihm darauf an, die Einheit der Idee und ihrer sinnlichen Erscheinung auch in dem einzelnen Kunstwerke lebendig zu begreifen und in dieser bestimmten Form wiederzuerkennen. Das Wichtigste dabei ist die Einsicht, warum denn gerade diese Gliederung und Darstellung der wirklich adäquate Ausdruck für die Idee des Künstlers sei. Bei dieser Methode der Kritik wird ein Irrtum nur insofern möglich sein, als die beurteilte Erscheinung noch nicht alle ihre

Entwicklungsphasen hinter sich hat, und das Verhältnis der in ihr wirkenden Faktoren sich noch ändert. Br. IV, 124. Also es handelt sich um Erkenntnis der Form als der inneren Notwendigkeit der Idee; diese Erkenntnis entspringt aus der Anschauung des Ganzen und vermittelt von selbst das Wesen der einzelnen Teile. Ganz wie Hebbel schreibt Rötscher: „Dadurch wird der Form des Zufalls alle Härte genommen, und derselbe aus dem Reiche der verletzenden Willkür in das Reich der inneren Notwendigkeit versetzt, in welchem alles, was erscheint, stets ein tieferes Gesetz enthüllt." S. 42 f. schreibt Rötscher: „Nur diejenige Tätigkeit ist fähig, ein Kunstwerk vollständig in ihren Besitz zu bringen, welche dieselben Momente in sich begreift, denen das Kunstwerk sein Dasein verdankt und die seine inwendige Seele sind." Dasselbe drückt Hebbel in bezug auf das Drama Br. IV, 72 aus: Der Kritiker muß aus seinem eigenen Vermögen etwas zu supplieren haben, muß durchgedrungen sein zur Erkenntnis des jetzigen Weltzustandes und der sich aus diesem ergebenden Konflikte zwischen unberechtigten Gesetzen und freier entwickelten Individuen.

Leicht wird so der Kritiker unterscheiden zwischen einem Genie und einem Talente; das Genie ist Spitze und Ausgang eines Naturprozesses, das Talent Stadium und Übergang desselben; vom Genie gehen stets reine entschiedene Eindrücke aus, vom Talente verworrene, unbestimmte; das Genie wird vorbereitet durch eine ganze Stufenleiter von vorhergehenden Individuen, das Talent findet oft erst nach Jahrhunderten seine Ergänzung. Eine Kritik, die das nicht einsieht, kann die größten Ungerechtigkeiten und Fehler begehen. Wer hat das Recht, einem Gutzkow zuzurufen, er sei auf falschem Wege? Tat er nicht recht daran, daß er trotzdem weiterging? Und doch hat ihn die Kritik über seinen Weg belehren wollen. Hebbel sagt dazu folgendes Typische: „Ist es doch wahrscheinlich, daß die

Steigerung und Entwicklung eines so beschaffenen Geistes an Prozesse geknüpft ist, deren Resultate nicht mehr in den Gesichtskreis eines fremden und irdischen Abschätzers fallen, weil sie eben rein innerliche sind, weil sie Knoten für Schößlinge bilden, die erst in einer neuen Lebenssphäre sprossen sollen." Diese feinsinnigen Ausführungen sind echt Hebbelsche und verraten seine ganze Eigenart, obgleich man auch hier die zarten Fäden mehr fühlt als sieht, die ihn mit den großen Philosophen verknüpfen.

Vorsichtig ist seine Kritik. Tgb. III, 499 vergleicht er ein wirkliches Buch einem Menschen, mit dem man sich öfter unterhalten müsse, ehe man über ihn urteilen dürfe. Eine Kritik, die nicht auf die Totalität des Wesens eingeht und die Fäden prüft, bevor sie ein Urteil über das Gewebe feststellt, behandelt, Br. IV, 123 „ein unergründliches Mysterium der Natur wie ein Rechen-Exempel und kann dem Mißgeschick, Handwerkerfabrikate und natürliche Gewächse alle Augenblicke mit einander zu verwechseln, ja erstere in ihrer logischen Zweckmäßigkeit den letzteren vorzuziehen, darum auf keine Weise entgehen."

Eine große Kritik wird aber noch mehr tun, als die Totalität des Werkes besprechen. Hebbel empfindet, daß jedes Kunstwerk, sei es auch noch so reich und umfassend, nur ein Segment des Kreises abgebe, der die Weltanschauung des Dichters fasse, nicht aber den Kreis selbst. Der Kreis selber umfasse alle Segmente und bedinge und beschränke sie, setze zur Relativität herab, was sich an seinem Orte für absolut zu geben schien. So müsse der Kritiker, der den Dichter wahrhaft ergründen wolle, auf einem Standpunkt stehen, auf welchem alle seine Werke als Ringe erscheinen, die miteinander zusammenhängen und eine Kette bilden. Darauf beruht nun auch, was er Br. IV, 97 sagt: ist jedes Werk das Resultat eines Bildungs-Moments, das so wenig ohne das, was darauf

folgt, wie ohne das, was vorherging, genau abzuschätzen ist, so ist ein kritischer Abschluß vor Abschluß des ganzen Menschen oder doch seiner Tätigkeit nicht möglich. Daß diese großen Ideen praktisch nur wenig zur Anwendung kommen können, ist klar, denn alle lebenden Dichter entziehen sich dadurch einer völligen Beurteilung. Ganz ähnlich spricht er sich übrigens noch aus in dem Distichon „Höchstes Kriterium der Bildung". Auch hier haben wir wieder einen Hebbelschen Gedanken oder besser etwas, was Hebbel „Vertiefung" nennt. Eine etwas anders geartete, aber doch auch aufs große und ganze gehende Ansicht von der Kritik spricht Rötscher aus (Philos. d. Kunst S. 61): „Einer wahrhaften Kritik ist es . . nicht sowohl um das einzelne Werk zu tun, sondern sie begreift vielmehr aus der Reihe ähnlicher Erscheinungen womöglich dasjenige heraus, welches die meiste Bedeutung erhalten, und zeigt so an dem Repräsentanten einer bestimmten Richtung das Verzerrte einer ganzen Dicht- und Denkweise auf." Rötscher will das einzelne Kunstwerk angesehen wissen als Moment der historischen Entwicklung, er betreibt Kritik als Dialektik des weltgeschichtlichen Fortschritts, während Hebbel dieselben Ideen auf den einzelnen Schaffenden und seine Werke anwendet.

Persönlich soll nun zwar die Kritik den Dichter fassen, nur so wird sie ja fähig sein, ihn auch auf seine individuellen Schranken aufmerksam zu machen, Tgb. II, 95; doch soll die Kritik die übrige Persönlichkeit des Dichters, soweit nicht das zu besprechende Werk selbst sie verrät, nichts angehen. Nach Rötscher 72 soll der Kritiker „der Offenbarung des göttlichen Genius die Ehre lassen, ihn in seiner Schöpfung begreifen und begreiflich zu machen" suchen. Beide sind sich darin mit Lessing einig[1]).

Gelegentlich formuliert Hebbel die praktischen Anforderungen

[1]) Auch Rötscher bezieht sich häufig auf Lessing, z. B. Philos. d. Kunst 60.

der Kritik ganz knapp und nüchtern: sie soll „die auftauchenden Erscheinungen in ihrem Verhältnis zur Literatur" würdigen, das Bedeutende einregistrieren, das Mittelmäßige und Verwerfliche zurückweisen, — Bemerkungen aus Hebbels frühester Zeit[1]). Die Kritik soll auf den etwa vernachlässigten Reichtum der Literatur hinweisen, fertigen und gemachten Autoren die gehörige Stellung zum Publikum vermitteln, bei angehenden und unentwickelten Sorge tragen, daß sie nicht ihre Zukunft im Keim ersticke und über ihre Vergangenheit den Stab breche, wenn diese sich in einer unausgegorenen Produktion abspiegelt. Die Bühnenkritik, mit welcher Hebbel sich nur wenig befaßt, soll durch Charakteristik und Analyse die Vermittlerin sein zwischen dem Genius des Dichters und dem Talente des Schauspielers, andrerseits auch die Stellung des Publikums zu Bühnenwerken begründen.

Hebbel gibt sich nun nicht etwa großen Hoffnungen hin, im Gegenteil, er glaubt nicht daran, mit seiner Kritik viel zur „Besserung des miserablen Zustandes im ganzen beitragen, doch manches zur Abstellung von Detailunfug tun zu können," XII 234. So sagt auch Börne — allerdings bezeichnenderweise nur negativ — I, XI „Der Kritiker befördert so wenig die schöne Kunst, als der Scharfrichter die Tugend befördert." Hebbel aber meint, so schlecht auch die Bühne zuweilen sei, gleichgiltig sei sie nie, und er wolle daher nicht ermüden, an das zu mahnen, was der Nation früher oder später wieder zu einer verhelfen könne. Also stellt er die Kritik in den Dienst der Kultur der Menschheit.

---

[1]) Rötscher: abschreckend und positiv gegen den Stümper, höhnisch gegen den Prahler; (diese Worte stammen fast buchstabentreu aus Lessings Antiqu. Briefen.) doch ganze Schärfe aus Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Kunst und aus Bewußtsein ihrer Wirkung auf den Fortschritt der Menschheit.

V.

Ästhetische Grundanschauungen.

Genie und Talent. — Tendenzpoesie. — Originalität und Freiheit. — Die Kunst, das Allgemeine und Besondere. — Symbolik. — Das Sittliche. — Harmonie. — Beruhigung, Frieden. — Erheben soll die Kunst. — Verwendung der Kunst im Haushalte der Kultur.

Die Schöpfer eines Kunstwerkes teilt er in Talent und Genie; der Unterschied liegt darin, daß das Talent nur Teile darstellt, das Genie aber das Ganze des Lebens (dasselbe Hegel I, 365). So kann Hebbel auch sagen, Epigramm VI, 345, das Genie vereine die Talente. Das Genie gibt in seinen Werken das Unendliche, es erzeugt in jedem Werke „ein Anagramm der Schöpfung", Tgb. I, 164. XII, 288; was das Genie schafft, schafft gleichsam die Natur selber, denn das Genie ist ein Mensch, in welchem die Natur zu ihrer harmonischsten Ausbildung gekommen ist, Coll. IV, 331. Wieviel damit gefordert ist, ersieht man aus den Kunstwerken, die nicht dem Haupte des Genies entsprangen. Wütend schreibt er Tgb. IV, 243 über Dilettanten, die wie die Säue in den Vesta-Tempel der Kunst einbrechen und nicht ahnen, daß zur Kunst etwas Positiveres gehört, als zu allen Wissenschaften, etwas Positives, um das nicht geworben werden könne. (dasselbe Hegel I, 366). Hegel schreibt III, 486: „Der Dichter darf nicht bei dem einseitigen Festhalten irgend einer ausschließlichen Stimmung und beschränkten Parteilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehen bleiben, sondern hat die größte Aufgeschlossen-

heit und umfassendste Weite des Geistes nötig." Das ist ganz Hebbels Auffassung; sie war übrigens in der Philosophie der Romantik die geläufige: Jean Paul nennt als erstes und letztes Kennzeichen des Genies „eine Anschauung des Universums" I, 57. Die große Grunddefinition von weitesten Gesichtspunkten aus gibt in bezug auf das Genie Schelling. Er schreibt V, 458: „Das unmittelbar Hervorbringende des Kunstwerks, durch welches in der idealen Welt das Absolute real-objektiv wird, ist der ewige Begriff oder die Idee des Menschen in Gott, der mit der Seele selbst eins und mit ihr verbunden ist . . . Dieser ewige Begriff des Menschen in Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen ist das, was man Genie nennt." Wenn ferner Schelling V, 479 sagt: „Das Genie ist eben selbst schon das, worin das Allgemeine der Idee und das Besondere des Individuums wieder gleichgesetzt wird," so nehmen sich Hebbels Äußerungen über das Schaffen des Genies nur wie Folgerungen aus[1]). (Vergl. auch Rötscher: Zur Philos. der Kunst 56). Aus dem Wesen des Genies ergibt sich schon Hebbels Stellung zur Tendenzpoesie; sie ist ihm natürlich eine ganz untergeordnete, eine Schöpfung des Talentes: Der Tendenzpoet wird nie ganz runde, den Gehalt der Menschennatur in seiner vollen Reinheit wiederspiegelnde Gestalten erzeugen. Das kann er nicht, weil er sie von Relativitäten abhängig macht. Dann wird es ihm auch immer an der geschlossenen Perspektive fehlen, da er ja eben nie auf die Urverhältnisse zurückgeht, die allein einen wahren Abschluß erlauben. (Vergl. auch Hegel III, 509). Daher auch, um hier gleich noch ein

[1]) Scheunert nennt Hebbels symbolische oder dichterische Betrachtungsweise ein Analogon der Schellingschen intellektuellen und ästhetischen Anschauung und der Solgerschen, der gemeinen entgegengesetzten höheren Erkenntnisart. S. 44.

Beispiel anzuführen, seine Ablehnung von Viktor Hugos „Lucrezia Borgia", Br. III, 138f.: „Die rein dichterische Phantasie bringt .... nicht das von vornherein mit aller Natur in Widerspruch stehende Absurde hervor, da sie doch immer noch selbst eine Äußerung der Natur ist, eine unmittelbare, ursprüngliche; dies letztere entsteht erst dann, wenn der den Effekt berechnende und sich von allen sittlichen Gesetzen entbindende Verstand ins Spiel tritt."

Orginalität (ein Schlagwort Herders), freie Entfaltung des Individuellen ist die wichtigste Bedingung künstlerischen Schaffens. Auch hier spricht Schelling wieder das große Wort. Werke V, 447 heißt es: „Da das allgemeine Element des modernen die Originalität ist, wird das Gesetz gelten, daß gerade je origineller, desto universeller ... Jeder originell behandelte Stoff ist eben dadurch auch universell poetisch." Und Hebbel schreibt Tgb. I, 218 „Je individueller ... ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besonderen auch noch eine allgemeine Bedeutung"[1]). Natürlich gelten diese Bestimmungen in erster Linie vom Genie, aber Hebbel behauptet auch Br. IV, 83: Produzieren ohne daran zu denken, ob dadurch die sittlichen Zustände der Welt zum Bewußtsein der Zeit kommen, tut jeder Dichter. So hat nach Hebbel das Genie eigentlich nichts anderes zu tun, als sich selbst wiederzugeben, ja es kann auch gar nicht anders, es gibt in seinem eigenen Lebensprozeß das Leben der Natur selber. Goethe schon wies darauf hin: Die jungen Dichter „sind an mir gewahr geworden, daß, wie der Mensch von innen heraus

[1]) Hegel I, 375. 384 definiert direkt Originalität als „Identität der Subjektivität des Künstlers und der wahren Objektivität der Darstellung." Vergleiche auch in Rötschers Shakespeare S. 9 u. 10 die sehr treffenden Bemerkungen. Sie gehen alle auf Schelling zurück.

leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird." Hebbel schreibt in seinem Gedicht VII, 214 „Künstler am Klavier":

Mir ist
als wär ich da eingeschlossen
und spielte mich selbst heraus.

Br. IV, 97 versichert er uns, er bringe in jedem seiner Werke das Resultat eines Bildungsmomentes, und fast wie Goethe von sich sagt, schreibt er Br. IV, 306: „Das Drama ist die einzige Schwimmblase, mit der ich mich über dem Wasser erhalte; ich würde den großen Jammer der Zeit nicht ertragen, wenn ich ihn nicht durch die Kunst mir objektivieren dürfte." Schiller nimmt wegen des Mangels an innersten Beziehungen seiner Werke zu seinem Individuum einen sehr tiefen Platz unter den Dichtern ein. (Siehe X, 172 die stark höhnische Zurückweisung von Raupachs Rübezahl; Tgb. IV, 292).

Aber diese Freiheit des Genies ist, weil es in sich die ewigen großen Gesetze trägt, in sich gebunden (Br. II, 24), sie ist in sich vernünftig; gerade diese göttliche Freiheit ist zugleich die reinste und höchste Notwendigkeit. Schelling geht soweit und sagt V, 349: das Genie „ist nur Genie, sofern es die höchste Gesetzmäßigkeit ist"; und der Meinung ist auch Hebbel. Die Werke des Künstlers sind der Wiederschein seines Wesens, und wir wissen, daß diese großen Schellingschen Grundgedanken überall aus den Werken Hebbels hervorleuchten.

So soll denn das Kunstwerk in einem subjektiven Bedürfnis wurzeln (Tgb. I, 218f.), durchaus individuell sein, aber es darf auch nicht beschränkt persönlich sein, wie dies

beim Talente häufig der Fall ist, sondern es muß von seiner Nabelschnur abgelöst sein; diese Befreiung hebt es erst in die Höhe der reinen Kunst. Dies liegt beim Genie schon unbewußt in der Natur seines Schaffens. „Entleerung des Einzelwesens von dem Weltenstoffe" nennt er die echte künstlerische Zeugung (Sonett VI, 218).

Wir müssen auf Schellings Lehre mit ein paar Schlagworten zurückgreifen um den inneren Zusammenhang Hebbelscher Äußerungen zu verstehen. Gott ist V, 380 „die unendliche, alle Realität in sich begreifende Idealität", in jeder einzelnen Realität ist ein Teilchen von Gott, auch wohl Idee genannt. Der Inbegriff aller dieser Ideen ist Gott. Die Kunst hat nun den Zweck, dieses Göttliche im Realen zum Bewußtsein zu bringen. Vergl. Hegel I, 11. III, 528. Der Künstler hat (Ulrici, Gesch. der hellenischen Dichtkunst 10) die göttliche Kraft, das Göttliche in sich und in der Natur zu erfassen und aus sich und der Natur zur Darstellung und Erscheinung zu bringen[1]). Die Kunst ist somit (Schelling V, 345) „eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen" (Jean Paul 1013). Diese Anschauungen sind der ganzen Zeit Gemeingut geworden; es gibt eine Menge verschiedener Ausdrücke dafür, die aber alle dasselbe sagen. Hegel I, 91 „sinnliche Darstellung des Absoluten"; Ulrici (Gesch. d. hell. Dichtg. 16) Darstellung „des Unendlichen in der einzelnen Erscheinung", Hebbel Tgb. I, 128 „des Allgemeinen am Besonderen". Einmal sagt er, das erste und einzige Kunstgesetz sei: an der singulären Erscheinung das Unendliche veranschaulichen." Spezieller nur schreibt er Br. I, 261: Der Literatur „hohe Aufgabe ist, sich des Lebens in all seinen Erscheinungen und Phasen zu bemächtigen, das in

[1]) Hegel I, 225 Kunst hat das Götttiche zum Mittelpunkte ihrer Darstellung zu machen.

Zeit und Umständen wurzelnde Zufällige von den reinen und ewigen Elementen abzuschneiden und diese in meisterhafte Formen und Gebilde zu fassen."

Sehr phantastisch drückt er sich Tgb. III, 157 aus: „Das Universum wie einen Mantel um sich herumziehen und sich so darin einwickeln, daß das Fernste und das Nächste uns gleichmäßig erwärmt: das heißt Dichten, Formen überhaupt." Vom Einzelnen ausgehend, von einem speziellen Kunststoffe, kann Hebbel auf Grund derselben Voraussetzungen auch folgendes sagen: im Gegensatz zur unendlichen Natur muß die Kunst ihre Welt freiwillig beschränken (Tgb. III, 102). „Das singuläre Kunstgebilde muß mit dem Universum in Verbindung gesetzt und doch auch von demselben abgeschnitten, die Adern der Natur müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden."

In allen Erklärungen Hebbels erkennen wir die Grundanschauungen der absoluten Philosophie, den großen Blick aufs Allgemeine, Unendliche, Absolute, und doch das stete Ausgehen vom Leben, vom Wirklichen.

Schellings Lehre vom Symbolischen soll hier noch kurz erwähnt werden; sie ist nur ein speziellerer Ausdruck für das schon Gesagte. V, 411 heißt es: „Die Kunst ist symbolisch", und Hebbel behauptet Tgb. III, 97, das Genie sehe die Welt mit all ihren Einzelheiten immer symbolisch. Ihm ist Symbolik eine der wichtigsten Forderungen: d. h. die Kunst hat sich zu erheben über die Darstellung des Einzelnen, Wirklichen, Zufälligen, sie hat durch das und in dem Besonderen das Bezügliche, Ewige, Wesentliche erscheinen zu lassen. Das Kunstwerk soll nicht nur in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern schon in jedem seiner Elemente symbolisch sein (dass. Rötscher, Philos. d. Kunst 82). Über dieses Symbolische macht er Br. IV, 125 eine Bemerkung, die

sich natürlich für das Genie von selbst versteht, die uns aber deutlich sein rastloses Grübeln über den dichterischen Prozeß zeigt: „Das Symbolische, das jedem Kunstwerk zu Grunde liegt, ist mir niemals ein absichtlich zu Erreichendes, sondern immer nur ein vermöge des bloßen Individualisierungs-Gesetzes, das doch stets die politische, sittliche und religiöse Atmosphäre mit umfaßt und ihr die feinsten Unterscheidungslinien entlehnt, im echten, zur Spitze gediehenen Gestaltungsprozeß notwendig ohne alle Über-Tendenz mit Erreichtes und die höchste Probe dieses Prozesses, ohne den es keine Kunst gibt." Irgend etwas Neues sagt uns Hebbel hier nicht.

Wenn die Kunst nun die Ideen enthüllt im Wirklichen, wenn sie uns das Göttliche zeigt, so offenbart sie damit zugleich überhaupt das Sittliche[1]). Das Sittliche ist nach Hegel III, 528 „das Göttliche in seiner weltlichen Realität". Jean Paul sagt I, 123 daß jede wahre Sittlichkeit unmittelbar poetisch sei. „Freilich spricht sich die Poesie nicht sittlich aus durch das Auswerfen klingender Sentenzen . . . sondern durch lebendige Darstellung, in welcher der sittliche Sinn — so wie der Weltgeist und die Freiheit sich hinter das mechanische Räderwerk der Weltmaschine verbergen — als unsichtbarer Gott mitten über eine sündige freie Welt regieren muß, die er erschafft." Häßliches, Niedriges, Unsittliches, alles dies muß auch dargestellt werden, aber nicht als Krankheit, sondern als Übergang zur Gesundheit; auf die Behandlung dieses Prozesses allein kommt es an, auf das Resultat, das aus ihm hervorgeht, nämlich ob er zum geläuterten, sittlichen Zustande führt; denn die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem

[1]) Tgb. III, 125 nennt er Goethes Stella „ein durchaus unsittliches Produkt" weil es alle möglichen Sünden-Gräuel gut heißt.

Ganzen und der Einzelerscheinung äußert (Tgb. III, 134)[1]). Hören wir noch einige Äußerungen Hebbels darüber: „Was tut der Künstler, was tut vor allem der dramatische Dichter anderes, als daß er diese Harmonie aufzeigt, und sie in jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt. Mit der Sittlichkeit kann er sich niemals in Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft"; Ulrici, Shakespeare 309: „Ein unsittliches Genie ist kein Genie"; ja Hebbel schreibt Tgb. III, 369: poetische Werke können nie unsittlich sein, „die Poesie faßt alles in der Wurzel und im Zusammenhang". So verarbeitet Hebbel gleichsam die allgemeinen Leitsätze seiner Zeit ins Spezielle.

Noch um einige Punkte weiter geht die Entwicklung: stellt die Kunst in Natur und Leben das Göttliche, das Sittliche dar, so kann Hebbel Br. I, 264 sagen: „Die Poesie ist meine Religion, die mich zur Wahrheit führt"; und in bezug auf die ganze Menschheit: „Die Poesie ist das Allerpositivste des Weltgeistes, sie treibt wie ein Gewissen zu weiterer Vollendung"; oder: „Kunst ist das Gewissen der Menschheit". Auch diese Vorstellung ist ganz allgemein. Jean Paul sagt II, 451: „Die Gipfel der Sittlichkeit und der Gipfel der Dichtkunst verlieren sich in eine Himmelshöhe; nur der höhere Dichtergenius kann das höhere Herzensideal erschaffen". Man denke an Schillers Bestrebungen. Schleiermacher hatte schon 1799 in seinen Reden über die Religion die Religions-

[1]) Nach Br. IV, 43 besteht der Unterschied zwischen Goethe und ihm darin, daß Goethe die Schönheit vor der Dissonanz, die Traum-Schönheit, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weiß, nichts wissen will, gebracht hat; er dagegen die Schönheit, die die Dissonanz in sich aufnahm, die alles Widerspenstige zu bewältigen wußte, zu bringen sucht. Auch Br. IV, 124.

losigkeit der Kunst beklagt und deren Vertreter aufgefordert dafür zu sorgen, daß sich die Kunst mit schwesterlicher Treue der Religion annehme; Jean Paul 1025 schreibt, daß in der schönen Seele das Gute, das Wahre und Schöne eine heilige Dreieinigkeit sei, Schelling hatte diesen Zusammenhang besonders stark betont V, 382, 384, und Rötscher endlich in seinen Abhandlungen zur Philosophie der Kunst S. 13 schreibt: „Die großen Kunstwerke aller Zeiten erscheinen daher . . . wie ein heiliges Priestergeschlecht, welches das Mysterium der Idee als der absoluten Einheit der Gegensätze aufbewahrte und immer wieder verkündete."

Ganz von oben gesehen spricht Hebbel den Zweck der Kunst einmal so aus, und zwar vorn im ersten Tagebuche, I, 90: „Alles, was im Menschen und seiner irdischen Situation liegt, zum Bewußtsein zu bringen, so daß nach Jahrtausenden alle mögliche Erfahrung aus ihr genommen werden kann und das Geschlecht jedes Lehrgeld erspart". Dieser fast brutale Satz ist nur zu ertragen als Folgerung aus dem Verhältnis der Kunst zu den Ideen, zum Sittlichen einerseits und dem Leben der Menschen anderseits.

Hegel meint V, 918 „Der Weltzweck ist das Vernünftige in seiner Existenz." Auch die Kunst ist im Grunde nur ein Mittel, das Vernünftige zu erhalten; sie geht auf Erhaltung der Welt, der Menschheit aus, indem sie das Widerstrebende mit aller Kraft bekämpft. Hebbel sagt, es sei Aufgabe der Kunst, „allem Menschlichen und Göttlichen, wo es ins Gedränge kommt, Satisfaktion zu verschaffen", oder noch klarer, indem er die Idee als das „Welt-Sittliche" auffaßt: sie solle „alles Mangelhafte der Idee gegenüber durch sich selbst vernichten" Tgb. III, 309.

Ganz lächerlich ist die Behauptung Kuhs, Hebbel befände sich mit diesem Standpunkte im Gegensatz zum „jungen Deutsch-

land"; dieses wolle das Vorhandene stürzen, Hebbel aber wolle es tiefer begründen. Man lese Börne VII, 28: „Die wahren Dichter, wie alle großen Künstler lieben das Gewordene, das Seiende, das Notwendige, das Unbewegliche, das dem Meißel still hält; sie lieben daher den Zwang als den Erhalter des Bestehenden." Daß sich die Jungdeutschen gelegentlich auch anders ausdrückten, ist gewiß.

Gerade da, wo ein Mißklang ist zwischen dem Realen und der Idee, wo die Harmonie des Wirklichen und Sittlichen gestört ist, ist eine Aufgabe für die Kunst, sagt Hebbel. Hegel führt darüber aus I, 203: „Durch Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selber verletzt, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin bestehen, einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehen zu lassen, und anderseits die Entzweiung und den Kampf nur vorzuführen, damit sich aus ihr durch Lösung der Konflikte die Harmonie als Resultat ergebe, und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche." Hebbel nennt diese Disharmonie ein „Problem" und sagt nun: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat die Kunst etwas zu schaffen." „Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre Quelle"[1]). In dieser scharfen Hervorhebung, in dieser Aufgabenstellung aus den Verhältnissen der Welt und der Menschen heraus sehen wir etwas spezifisch Hebbelsches. Br. IV, 129 schreibt er bezeichnend über sein Schaffen: „Der morsche Welt-Zustand hat auf mir gelastet, als ob ich allein unter ihm zu leiden

[1]) Kuno Fischer schreibt ihm Brw. II, 377: „Ihre Poesien sind immer zugleich Probleme, sie wollen nicht bloß einen Stoff darstellen ... Sie wollen zugleich an diesem Stoff eine Aufgabe lösen, eine solche, die noch nicht gelöst ist, an die womöglich noch niemand gedacht hat." Allerdings liegen diese Aufgaben „in der Tiefe des menschlichen Lebens."

hätte, und es schien mir der Kunst nicht unwürdig, seine Unhaltbarkeit durch ihre Mittel zur Anschauung zu bringen." Doch seien wir vorsichtig: wenn ich von etwas spezifisch Hebbelschem spreche, so will ich nicht sagen, daß nicht auch in anderen ähnliche Gefühle vorhanden gewesen sind. Klingt es nicht ganz ähnlich, wenn Jean Paul 1014 ff. sagt: „Niemals ... ist daher vielleicht der Dichter wichtiger als in solchen Tagen, denen er unwichtig erscheint?" Spricht nicht auch Jean Paul hier von der Kulturaufgabe der Kunst?

Die Würde des Dichters ist in jenen Tagen als hohe, bedeutende anerkannt. Wir erwähnten schon, wie stark Schelling sie betont, und wie es nicht ausgeschlossen sei, daß Hebbel erst durch seine Ausführungen die Wichtigkeit des Dichtertums aufgegangen ist. Das lag in der Luft. Theodor Mundt schreibt an Hebbel Brw. II, 361: „Das Drama setzt ein ungeheures Vertrauen auf Geschichte, Menschen und Weltregierung (beim Dichter) voraus. Um Dramen im großen Stil dichten zu können, muß man entweder an Könige und Helden, oder an das Volk glauben können." Ja fest muß ein großer Dichter stehen in Anschauung Gottes, des Sittlichen, der Welt: so nur kann er schaffen im Sinne der höchsten Kunst. Hebbel schreibt Tgb. I, 267, Aufgabe der Poesie sei, das „Notwendige und Unabänderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschick auszusöhnen vermögen, vorzuführen." Wieder haben wir hier das Hervorheben des Erhaltens, des Wahrens des Lebens. So kann Hebbel sagen (bei Begegnung mit Thorwaldsen): „der letzte Eindruck der Kunst ist immer ein tief sittlicher, ein maßgebietender und klärender"; oder: „wie läßt die echte Schönheit sich erproben? Wohl einzig an dem selbstbewußten Frieden, der sie umfließt." Schließen wir auch hier wieder den Ring, indem wir auf Schelling und Hegel zurückgehen. Schelling sagt V, 709:

„Ihre (Sophokles und Äschylos) Wirkung auf die Seele ist, sie von Leidenschaften zu reinigen, anstatt sie zu erregen, und vielmehr sie in sich zu vollenden und ganz zu machen". (Vergl. auch Solger 311ff.). Hegel sagt I, 285 „daß uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll" und I, 203 spricht er von „ungetrübter Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst."

Daher Hebbels wütende Entrüstung über Gutzkows „Werner", den „aufgeflirrten Bettel, der unter der Hülle scheinbarer Versöhnung das niederträchtigste Gift in die Lebensadern der Menschheit träufelt," Tgb. II, 17; ähnlich schreibt er XII, 224 über Brachvogels „Narziß"; von Grabbe schreibt er, er verhalte sich zu Shakespeare wie die Gräuel der Verwesung zur Welt des Lichts.

Erheben soll uns die Kunst, sie soll uns im letzten Grunde nur wirklich Bedeutungsvolles, Großes vortragen; es genügt nicht, daß Bilder und wieder Bilder gemalt werden, sie müssen auch etwas bedeuten[1]). — Alle diese Aufstellungen sind natürlich Folgerungen aus dem Vorhergehenden, aber sie machen uns Hebbels Stellung zur Literatur klar. — Die Schlegel und Solger hatten im Anschluß an die Betrachtung der Shakespeareschen Königsdramen den deutschen Dramatikern die deutsche Kaisergeschichte empfohlen, Hebbel aber wendet sich schroff gegen die Hohenstaufendichtungen, die schon dem Stoffe nach zu Dramatisierungen ganz ungeeignet sind, Tgb. II, 338. Die Hohenstaufen, so führt Hebbel begründend an, hatten zu Deutschland, das sie zerrissen und zersplitterten, statt es zusammenzuhalten und abzurunden, kein anderes Verhältnis als das des Bandwurms zum Magen. „Ja, wenn ihnen Kaiser gefolgt wären, die alles wieder ausgeglichen, die den schrecklichen Riß wieder geschlossen hätten." Hieraus ergibt sich auch seine Stellung zum Drama der Romantik;

[1]) Schon Goethe hatte an das „Bedeutende" stets erinnert.

es war ihm der Kunst unwürdig, daß der Mensch machtlos, in seinem höchsten Bestreben erfolglos sei, daß er untergehe in dem Gefühl seiner völligen Unzulänglichkeit und der Eitelkeit des Irdischen, daß ihn das Schicksal zermalmt, ohne ihn dabei zu erheben. Darum verwirft er auch das einst von ihm so geliebte „Kätchen von Heilbronn" XI, 86 ff. und Tgb. II, 21 f. Es ist ihm peinigend, drückend, daß sie nicht siegt „durch sich selbst, nicht durch die Magie der Schönheit, nicht durch die höhere des Edelmuts," sondern „durch eine Pergamentrolle, durch den kaiserlichen Brief," der sie zur Prinzessin von Schwaben erhebt. Es war ein böser Fehler von Kleist, das rein Menschliche am Schluß so zu knicken, er zerstörte dadurch die Wirkung des ganzen Dramas, das nun nicht erheben und erheitern kann. Auch Tieck berührt das schon III, 85, und Börne schreibt I, 120: „Das wäre die so gepriesene Liebe, von Kindern angelallt, von Greisen angestottert, und das wäre ihr Band? Hätten wirs nie erfahren!" Auf tiefer im Schoße der Zeit liegende Keime dieser Anschauung will ich noch hinweisen; so verwirft Jean Paul I, 174 Klingers Poesie, denn sie erweitere nur den Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Ideal, anstatt daß sie ihn versöhne; jeder Roman von ihm löse die Dissonanzen in eine schreiende letzte auf. So hatte schon Goethe zu Eckermann gesagt: „die Poesie sei dazu gegeben, die kleinen Zwiste des Lebens auszugleichen und den Menschen mit der Welt und einem Zustande zufrieden zu machen; die echte Poesie rüste den Menschen mit Mut aus, die Kämpfe des Lebens zu bestehen"[1]).

Gerade das war's, was Hebbel vor allem interessierte, die Verwendung der Kunst im Haushalte der Kultur, und dazu gab das Drama mehr Gelegenheit als jede andere Kunst.

[1]) Vergleiche die Schlußworte in Goethes „Bürgergeneral".

VI.

Das Drama im allgemeinen.

Der Dualismus als Grundlage, Individuum und All. — Wendepunkte der Kultur. — Das Zeitliche gibt ewige Aufgaben (Hegels Überwindung nur scheinbar). — Nationales Drama. — Mischung des Zeitlichen und Ewigen. — Das lyrische Element. — Das neue Drama. — Die besten älteren Dramen. — Tragödie und Komödie in ihrer Stellung zueinander.

Das Drama ist die Spitze der Kunst, Hebbel XII, 235; es handelt sich in ihm stets um das Höchste, um die Idee, um Gott. So sagen auch Schelling V, 687 und Hegel III, 479: es ist die höchste Erscheinung des „An — sich".

Hebbel erklärt es für seine Lebensaufgabe, den gegenwärtigen Weltzustand, wie er ist und ward, darzustellen, Tgb. IV, 7. Weltgesetz ist das Thema des Dramatikers, Tgb. III, 413, die Grundverhältnisse, innerhalb derer alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, Tgb. II, 254.

Aber in diesem Weltzustande, in seiner Fülle und Macht der Sittlichkeit schlummert nach Hegels Worten I, 253f. „das Ungeheuer der Entzweiung", und dieses ist die Grundlage des Dramas. Der Dualismus, von den absoluten Philosophen mit besonderer Sorgfalt und Ausführlichkeit behandelt, ist denn auch in jener Form die Basis geworden für die Anschauungen der Zeit[1]). Hegel wendet den Dualismus spezieller aufs

[1]) Schelling II, 503: Was allen Geistern gemein ist, das positive Prinzip, liegt außerhalb der Sphäre des Individuums (im Unermeßlichen, Absoluten), was Geist von Geist unterscheidet, das negative, individualisierende Prinzip in jedem. Ausführlich noch II, 520.

Drama an, er erklärt III, 482: „Das selbstbewußte Individuum findet sich durch die Art der Umstände, unter denen es seinen Charakter und Zweck zum Inhalte seines Wollens nimmt, sowie durch die Natur seines individuellen Zwecks in Gegensatz und Kampf gegen andere gebracht." Hebbel meint dies, wenn er sagt: das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar, das Verhältnis des Individuums zum Ganzen. Im Menschen sowohl als auch im All, im Ganzen ist je ein Gesetz lebendig, das nicht verletzt werden darf, weil beider Wesen und Existenz dadurch bedingt ist. So stehen zwei in sich berechtigte Standpunkte gegeneinander. Schelling sagt V, 687 ganz allgemein, der Gegensatz des Unendlichen und Endlichen existiere für die Kunst wesentlich als Gegensatz der Notwendigkeit und Freiheit. In diesem Sinne führt nun auch Hebbel aus, das Drama sei auf den Dualismus gegründet, den Dualismus zwischen persönlichem Willen und Weltwillen, („Der Mensch im Kampf mit den ewigen Mächten"), Freiheit und Notwendigkeit, dem Werdenden und dem Seienden, der Tat und der Begebenheit[1]). Vom Menschen nun, von der Einzelexistenz soll der Dichter ausgehen, sie soll er im Werden schildern, Form und Schwerpunkt gewinnend. So wird es geschehen, daß die Tat, der Ausdruck der Freiheit des Individuums, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit modifiziert und umgestaltet wird. So macht das Drama die Natur alles menschlichen Handelns klar und entbindet, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes Äußeres. Dabei vergegenwärtigt das Drama die Totalität des Lebens.

Was Goethe von Shakespeare sagt: man lerne von ihm,

[1]) Letzteren Gegensatz hat auch Schelling V, 690.

wie dem Menschen eigentlich zumute sei, das verlangt Hebbel vom Dramatiker. In dem Sonett „An einen Freund" VII, 198 heißt es:

„Du rühmst mich oft um meine Dichtergaben
Und nennst mich reich, weil vieles, was ich dachte
Dich mit dem seltnen Schatz vertrauter machte,
Den milde Götter dir gespendet haben" [1]).

Den ganzen sittlichen Menschen wird der Tragiker dereinst erschöpfen, meint Hebbel, indem er alle Seiten künstlerisch verwerten wird und muß, sowie der griechische Plastiker den physischen Menschen erschöpfte und in ewigen Symbolen hinstellte. So hat z. B. Shakespeares Lear in bezug auf den Undank und alle aus diesem hervorgehenden moralischen Erscheinungen das Grundthema für immer weggenommen und läßt nur noch Spielarten zu. (Vischer V, 1429 „Die Tragödie des Bösen hat Shakespeare geschaffen, was auch immer nach ihm in dieser Richtung noch entstanden ist oder entstehen mag.) Wichtig ist hier für Hebbels Auffassung eine Briefstelle IV, 102: „Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen antizipiert . . . Dieser Begriff waltet über mich wie über meine Kunst, in der mein Ich eben am geläutertsten hervortritt . . . von ihm allein gehen Versöhnung und Friede aus." Dies ist der Gesichts-

[1]) Klaus Groth über Hebbels Nibelungen Brw. II, 416: „Sie haben mir wieder neue Geheimnisse der Menschenbrust gelöst in diesem Ihrem Kunstwerk."

punkt, von welchem aus schon Hegel behauptet hatte III, 535, die Charaktere seien an und für sich substanzlos und widersprechend, und von dem aus Hebbel Tgb. III, 359 sagt: „Jeder Charakter ist ein Irrtum." Dies ist für den Dramatiker Hebbel ungeheuer wichtig, dieser erhabene Standpunkt hat ihn alle seine großen Dichtungen schaffen lassen, ist aber andrerseits gerade der Punkt, den man dem Dramatiker heute am meisten vorwirft.

Die Aufgabe des Dramatikers erfordert einen hohen sittlichen Standpunkt, die Erkenntnis, daß nicht Willkür und Laune, sondern das Gesetz die Welt beherrsche (siehe Hebbels Novelle „Matteo"). Hebbel erkennt, wie sehr er darin von anderen Dramatikern abweicht; er sagt, er überspringe die Individuen als nichtig und knüpfe die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit[1]). Collin macht in seinem Buche über Hebbel und die Romantik darauf aufmerksam, wie den Romantikern z. B. alle Kraft fehlte, Menschliches und Göttliches in Beziehung zu setzen, er führt von Büchner an, wie er sich vernichtet fühlt unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte, wie er in der Menschennatur eine „entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen" findet, wie der einzelne nur Schaum auf der Welle sei, „das Leben ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz," und wie das Höchste im Leben sei, dieses zu erkennen; Collin führt aus „Danton" die Stelle an: „Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst." Dasselbe glaubt auch Hebbel vom Menschen, aber er stellt seinem vergeblichen Ringen das Ewige, Göttliche als das Höhere gegenüber, tröstend,

[1]) Es ist sehr lächerlich, wenn Gutzkow im Dionysius Longnus S. 66 sagt: „Jeder, der seine fünf Sinne hat, selbst der Possendichter L'Arronge, verrichtet diese Arbeit bei einem dramatischen Plan."

ruhig, fast lächelnd. Hebbel sagt: was wir für Zufall halten, ist „der Ausdruck des göttlichen Willens, der im Interesse der Welt und des Allgemeinen den menschlichen Eigenwillen ergänzt und modifiziert."

Für Hebbel ist wie für Büchner das Ringen eines zufälligen einzelnen Individuums lächerlich — er würde es darum auch nur in einer Komödie behandeln. Was Jean Paul I, 271 schreibt: „die Abweichung einer kleinen Menschen-Nadel muß mit der Abweichung des großen Erd-Magneten gleichen Strich halten," das meint auch Hebbel, wenn er von der Menschen-Darstellung des Dramatikers sagt: Wir suchen „die Menschen-Natur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge wie auf ein unerschütterliches Fundament zurückzuführen." Bedenken wir dies und erinnern uns, daß Hebbel sagt: „Jeder Charakter ist ein Irrtum," so bekommen wir einen Begriff von der Größe Hebbelscher Charakteranlagen[1]).

Von hier aus begreifen wir besonders deutlich Hebbels Vorliebe für das antike Drama. Hebbel versucht im Charakter das antike Schicksal neu zu erschaffen. Von bewußtem Streben ist hier nicht die Rede, aber sein Streben geht auf Gestaltung von etwas Gewaltigem, Wuchtigem, Unentrinnbarem, noch dazu im Innern seines Menschen[2]). Dieses zwingende ungeheure Schicksal gibt seinen Menschen etwas Mechanisches, Abhängiges,

[1]) In dem Sinne hat auch Schiller schon recht, wenn er in seinem Aufsatz über das Pathetische sagt: Wo nur irgend der Dichter eine starke Äußerung von Freiheit und Willenskraft antreffe, habe er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden.

[2]) Schon Schelling sagt von Shakespeare, er lege in seine Charaktere ein so mächtiges Fatum, daß sie nicht mehr für Freiheit gerechnet werden können, sondern als unüberwindliche Notwendigkeit dastehen. Novalis sagt: Schicksal und Charakter sind Synonyme

Unselbständiges, aber das ist ja gerade Hebbels Erkenntnis ihrer Nichtigkeit, die ihn mit den Romantikern verband.

Besonders bedeutsam tritt nun der Dualismus hervor an Wendepunkten der Geschichte, an großen Kulturumwälzungen. Darum haben auch gerade solche Zeiten die größten Dramatiker gehabt, große Individuen kämpften um große Ideen. Die Griechen und Shakespeare standen an solchen Wendepunkten. (Solger 320). Das antike Drama gestaltete das Fatum, und drückte das Individuum den sittlichen Mächten gegenüber maßlos herab (Hegel III, 542). Ausgangspunkt des modernen Dramas ist das Individuum. Richard III. und Macbeth beweisen die Erweiterung der modernen Tragödie gegenüber der antiken am schlagendsten. Furchtbar wachsende Verbrecher sind hier gestaltet, in deren Untergange sich das Gericht des sittlichen Geistes sowohl durch das Eintreten einer neuen Ordnung der Dinge als auch durch die innere Zerrüttung der Verbrecher vollzieht (Rötscher, Shakespeare 118). In den alten Dichtungen ist vorherrschend das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neuen das zwischen Wollen und Vollbringen. Siehe Goethes Ausführungen in seinen Shakespeareaufsätzen. Aber alles Sollen ist despotisch, es gehöre der Vernunft an oder der Natur. Das Wollen hingegen ist frei, scheint frei und begünstigt den einzelnen.

„Es ist der Geist der neuen Zeit; aber durch das Sollen

---

ein und desselben Begriffs, und Tieck meint IV, 257 zu diesem Worte: Dies ist das wahre Schicksal. Haben echte Dichter je ein anderes gekannt oder verkündigt? ... Denn wenn auch die Tragödie andere Töne anhebt, so fällt das Göttliche und Menschliche, Freiheit und Notwendigkeit doch immer zusammen. „Jeder ist seines Glückes Schmied," sagt ein triviales altdeutsches Sprichwort mit anderen Worten. Siehe noch Ulrici Shakespeare 304.

wird die Tragödie groß und stark, durch das Wollen schwach und klein," mit diesen Worten stellt sich Goethe in seinem Aufsatze, „Shakespeare und kein Ende", Shakespeare gegenüber auf Seite der Antike. Das tut auch Hebbel; ihm ist die Welt der Gattungen auch höher als die der Individuen (Schelling V, 444, Solger, Nachgel. Schr. I, 176). Er führt aus, Tgb. III, 260: „Wenn in der griechischen Tragödie die Helden deswegen fallen, weil sie über das Maß des Menschlichen hinausragen und von den Göttern als Eindringlinge in den höheren Kreis beneidet werden, so muß man dies so betrachten, daß in ihnen die Anmaßung des gesamten Geschlechts, nicht ihre eigene bestraft wird;" vergl. Sonett „Das höchste Gesetz" VII, 186. Auch für Hebbel ist der Mensch nur Symbol seines Geschlechts, sein Geschick ist ein Beispiel. Gerade seine Zeit aber hält Hebbel für günstig für einen Dramatiker, günstig wie die Zeit der Griechen und Shakespeares, XII, 9. Er hält dies aufrecht im Gegensatz zu Gutzkow (Götter, Helden und Don Quixote 152) Gervinus und Vischer, weil er große kulturelle Umwälzungen sieht.

Er führt darüber aus: Wo einem Dichter das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet, da soll er es ergreifen. Die Gebrochenheit der Individuen, d. h. ihr vergebliches Ringen, ihre Kämpfe, werden das Brechen der Weltzustände symbolisieren, XI, 44. Wenn Hebbel sagt: „Das Drama hat seine große Aufgabe in der Geschichte der Menschheit zu lösen, es soll den Werdeprozeß beendigen helfen, der sich von Spinoza her über Kant zersetzend vorbereitet, es soll in großen, gewaltigen Bildern die neue Form der Menschheit zeigen", so meint er, es soll gerade die großen Fragen und Ideen behandeln, an denen die Edelsten der Nation grübeln[1]).

[1]) Ulrici-Shakespeare 289. Das Drama soll die poetische Darstellung der Weltgeschichte sein ... Zweck der dramatischen Darstellung

Gerade auch auf Bedenkliches und Bedenklichstes soll das Drama sich einlassen, es kommt dabei nur auf die Behandlung, das letzte Resultat an[1]). So wird und kann die Kunst die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts, die politischen, religiösen und sittlichen tiefer begründen, sie vor dem Umsturz sichern, sie beendigen helfen. Wir trafen schon im vorigen Kapitel auf ähnliche Gedanken. In diesem Sinne soll die dramatische Kunst zeitgemäß sein, sie soll das Folgenreiche, das für die weitere Entwicklung Bestimmende aufgreifen; so dient sie den höchsten und wahrsten Interessen der Zeit zum Ausdruck. Das Drama soll den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, d. h. zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum veranschaulichen, das wir im Weltorganismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, und also im höchsten Sinne Geschichtsschreibung sein. Ganz wie Hebbel spricht schon Solger in seiner Ästhetik, 120: „Indem aber der Kunststoff in einem ganzen Zeitalter sich in das Bewußtsein des einzelnen Künstlers zusammenzieht, nehmen auch alle Anteil daran. Die echte Idee tritt immer in historischer Gestalt in die Wirklichkeit, als ein Moment derselben. So sind die Künstler diejenigen Momente, in denen sich der künstlerische Geist einer Zeit offenbart. Der wahre Künstler stellt den ganzen Charakter der Zeit

ist: „mitzuwirken zum Zwecke der Weltgeschichte, zur Selbsterkenntnis der Natur und des Menschen als der Grundbedingung aller wahren Erkenntnis und damit zur Erkenntnis Gottes als des Inhalts aller Wahrheit."

[1]) Tgb. IV, 343 f.: Die soziale Not, die mit dem Menschen selbst gesetzte allgemeine Misere, welche die Frage nach Schuld und Versöhnung nicht zuläßt, führt nicht zur Tragödie. Man kommt von hier aus vielmehr zur vollständigen Auflösung der Tragödie, zur Satire, die der sittlichen Welt ihre schreienden Widersprüche unvermittelt ins Gesicht wirft.

und des Volkes dar, aber von dem Standpunkte der Idee aus." Wir sehen, wie Hebbels Ideen[1]) hier ganz auf dem Boden der Philosophen stehen, und wir haben hier eine der Hauptstellen von Hebbels Ästhetik vor uns, eine seiner Entwicklungsideen.

Ich kann es nicht unterlassen, noch ein Zitat aus Schelling anzuführen, das nicht allein seine Übereinstimmung auch mit ihm zeigt, sondern ganz im Tone von Hebbels Tagebüchern geschrieben ist, das gleichsam frappierend daran erinnert, V, 445: „Wir können .. behaupten, daß bis zu dem in noch unbestimmbarer Ferne liegenden Punkt, wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, selbst vollendet haben wird, jeder große Dichter berufen sei, von dieser noch im Werden begriffenen Welt, von der ihm seine Zeit nur einen Teil offenbaren kann, .. diesen ihm offenbaren Teil zu einem Ganzen zu bilden und aus dem Stoff derselben sich seine Mythologie zu schaffen." Hier haben wir einen solchen Urgedanken, wie ihn auch Hebbel gelegentlich riesengroß, umfassend hinwarf, der alle die kleinen sonstigen Äußerungen gelegentlich erzeugte. Denken wir uns einmal, Hebbel habe diesen Gedanken von Schelling empfangen; mußte ihm nicht eine ganze stolze Saat daraus erwachsen?

Hebbel folgert Br. IV, 84 „Das Höchste und Letzte, das die Schönheit in sich fassen muß, ist ein Produkt des Geschichts-Abschnitts. Von der Frage hängt der Gehalt jedes Kunstwerks ab. Historischen Wert der Abspiegelung und Fortentwicklung muß sie benutzen." Es ist nur noch ein weiterer Schluß aus dem Vorhererwähnten, wenn Hebbel meint: Die Kunst könne nicht überwunden werden. Wenn die Kunst die obengestellte Aufgabe hat, so hat sie in jeder Zeit neue bedeutungsvolle Aufgaben. „Duplikate sind von Überfluß und passen nicht in den Haushalt der Literatur", schreibt er; ganz recht, Duplikate

[1]) Dasselbe schreibt auch Ulrici Shakespeare 289 ff.

können bei solchen Aufgaben überhaupt nicht entstehen. „Neue Welt- und Lebensanschauung", wie Jean Paul I, 84 vom Genie verlangt, muß jedes Kunstwerk offenbaren.

Wir sind hier an dem Punkte angelangt, wo Hebbel glaubt, Hegel überwunden zu haben. Wir sahen aber, wie sehr diese Hebbelschen Sätze im Innersten mit der absoluten Philosophie verknüpft sind. Scheunert weist S. 60 nach, daß auch vom Boden der Hegelschen Philosophie allein, eine Entwicklung dieser Hebbelschen Ideen möglich ist. Wätzold führt S. 46 aus Hegel an: „In der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Prüfung und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die saueren Mühen der Erkenntnis ausmacht". Ich weise auch noch auf Hegels Äußerungen III, 294f. hin. Es ist doch sonderbar, daß Hebbel so kurzweg behauptet, in der Hauptsache — und das ist dieser Punkt — nicht mit Hegel übereinzustimmen, wo er im letzten Grunde doch auf seinem Boden steht.

An die Forderung, auf dem jedesmaligen Grunde der Zeit zu stehen, schließt sich die von der Nationalität. Die Zeitgenossen, das eigene Volk, soll nach Hegel I, 352, 353, III, 503 im Kunstwerk leicht heimisch werden können. Alle Kritiker sind sich in diesem Sinne einig. Die Tragödie soll im eigenen Grund und Boden wurzeln, vaterländisch sein. „Deutschdramatisch" ist für Hebbel eine Zeitlang ein Schlagwort; es soll viel bedeuten, denn deutsch und dramatisch sind Gegensätze. Diese Sätze atmen ganz den Hauch der jungdeutschen Lektüre, z. B. Börne, Vorrede XVI ff., doch auch wohl Tieck IV, 180. Wie für Heine

ist auch für Hebbel Uhland der Hauptvertreter der deutsch-dramatischen Bühnendichtung. Er hofft, Uhland werde dem Drama die heilige nationelle Weihe geben. „Herzog Ernst" ist ihm X, 372 „die deutscheste Tragödie". Auch Hebbel spricht von der Sehnsucht nach einem Nationaldichter, und zwar schon Tgb. I, 41[1]). Körner ist ihm dem Charakter nach undeutsch. Daß Hebbel nichts beschränkt Nationales, gar etwas Tendenziöses meint, ist klar. So führt er gerade gegen die in Wien üblichen politischen Demonstrationen bei Theatervorstellungen an, es sei gegen alle Wahrheit und Zweckmäßigkeit. „Nicht Shakespeare legt ein Zeugnis ab wenn Percy spricht. Alles ist relativ, mehr oder weniger."

Der Raum, den nun das Zeitliche, Nationale usw. im Drama einnimmt, darf nicht so groß sein, daß dadurch die ewigen absoluten Elemente beengt werden. Tgb. III, 187 sagt er: „Das Drama (Solger. Erwin II, 90 ff.) ist . . ein aus lauter kleinen zusammengesetzter großer Kreis; jene kleineren darf und muß die Zeit mit ihrem materiellen Inhalte ausfüllen, denn woher käme der Kunstform an sich sonst die Notwendigkeit des Fortbestehens; dieser Inhalt aber, wie ihn die partiellen Charaktere, ja unter Umständen sogar die Situationen herantragen, muß allerdings in dem sie umschließenden großen Kreis des Ganzen geläutert und dialektisch auf seinen wahren Gehalt reduziert werden." Rötscher vertritt diese Forderungen besonders energisch, z. B. Philos. d. Kunst 58 f., 69. Ich führe nur eine Stelle an aus einem Briefe Rötschers an Hebbel, die seine Übereinstimmung mit allen hier entwickelten Gedanken beweist: Brw. II, 308: „Gerade das Zeitlose Ihres Werkes ist seine

[1]) Die Götheschе Antwort auf die Frage: Wann und wo entsteht ein klassischer Nationaldichter lautet: Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen bedeutenden Einheit vorfindet.

Stärke, die Bürgschaft seiner Dauer. Obgleich der tragische Gehalt ein durchaus allgemein menschlicher ist, der sich unter andern Umständen und Formen immer wiederholen kann und wird, so hinterläßt die Tragödie doch zugleich einen weltgeschichtlichen Eindruck. Ich meine dies so: Sie haben den Keim der Konflikte der tiefen Gemütsspannung in einen Boden gelegt, wo er gerade in dieser Gestalt aufgehen und diese Frucht treiben muß. Wir sehen eine im Versinken begriffene Welt vor uns; das Heil, die Wiedergeburt erscheint teils prophetisch in der Verkündigung, teils in dem Kern, den einzelne Gestalten dieser Welt herüberretten als Gewähr, daß der Boden, auf welchem eine neue Ordnung der Dinge gedeihen soll, nicht vertrocknet ist, daß in der Menschheit selbst die nie versiegende Quelle der Heilung ihrer Krankheit wohnt." Gerade dies war Hebbels Plan und Anlage, er stutzte nicht wie die meisten zeitgenössischen Dramatiker „Anekdoten zu sogenannten Dramen zurecht", sondern versuchte: „aus dem großen Fortbildungsprozeß der Menschheit heraus eine neue sittliche Welt zu gestalten." Das konnte er aber, weil er innerlich dabei beteiligt war, weil er den Bruch nicht bloß erkannte, sondern auch fühlte, und weil er ein Auge und eine darstellende Hand hatte „für die Geisterschlacht, die Großvater und Kindeskind in unserer eigenen Brust . . schlagen".

Daher aber soll und darf man im Drama nicht des Dichters individuelle Schmerzen als solche erkennen, sondern nur durch sie die Schmerzen der Menschen. Hebbel sagt Br. III, 186, er hoffe, in Zukunft die tragischen Sentenzen nicht mehr mit einem am eigenen Krampf zitternden Arm zu vollziehen. Ein lyrisches Element ist für das Drama nötig[1]). Dem

[1]) Jean Paul I, 316, 505 ff., 509. Hegel III, 481 spricht von vermittelnder Vereinigung des epischen und lyrischen Kunstprinzips, er erklärt auch das lyrische genauer. Lenau äußert, jeder wahrhaft große Dramatiker sei auch ein großer Lyriker „Beweis Shakespeare"!

Wagnerschen Musikdrama[1]) steht er ablehnend gegenüber. Br. IV, 232 f.: das poetische Drama umfaßt den Menschen in seiner ganzen Totalität und in allen seinen Beziehungen zur Welt, das Musikdrama ist auf das Gemütsleben beschränkt, bringt dieses aber auch auf eine Weise zum Ausdruck, daß der Dichter verstummen muß. Ein Komponist, so meint Hebbel, müsse Shakespeare wieder in die einfachste Novelle auflösen. So hätte Schumann besser getan, sich mit seiner Oper Genoveva an die alte Volkssage, als an Hebbels und Tiecks Drama anzulehnen. Der poetisch-dramatische Höhepunkt falle nur ganz selten mit dem musikalischen zusammen. Und doch hat selbst Hebbels Drama starke Berührungspunkte mit der Musik. So schreibt er an Robert Schumann, er habe seinen Moloch immer in bezug auf die Musik gedacht, und Br. V, 136 fragt er, was Schumann zu einer durchgehenden melodramatischen Begleitung des Moloch sage, wie er sie schon für die Ballade „der Haideknabe" geschaffen habe[2]).

Hebbels Pläne in bezug auf das Drama erheben sich auf dem Grunde aller dieser Anschauungen noch bedeutend. Gab es bisher drei Arten von Dramen, soziale, historische und philosophische, so ist das neue Drama eine vierte Art, die alle drei notwendig vereint. Das bisherige ist abgetan. Für den dramatischen Dichter ist eine lebendige Anschauung des geistigen Komplexes aller Völker unentbehrlich; daraus allein kann er die Farben für seine Gemälde gewinnen, Tgb. II, 375. Er gedenkt den Grundstein zu dem neuen Drama zu legen; sein Held ist nicht mehr dieses oder jenes Individuum, sondern die Menschheit selbst, sein Rahmen umfaßt die ganze Geschichte. Die einzelnen Stücke, wie Moloch, Christus und die, welche

[1]) Auch Wagner ist in seinen Theorien nicht ohne die absoluten Philosophen zu begreifen.

[2]) Jetzt ist der Moloch von Schillings komponiert.

die moderne Geschichte zum Ausdruck bringen, sollen gewissermaßen nur Akte des ganzen Werkes sein. Er weiß nicht, ob er das bewältigen kann; aber so tief hat der Gedanke ihn durchdrungen, daß er meint, es können ja andere nach ihm daran weiter arbeiten, Br. III, 62.

Hier haben wir echt Hebbelsche Grübelei, Erweiterung ins Unendliche.

Diesen Plänen gegenüber mußte seine Wertschätzung des Dramas der Vergangenheit eine ziemlich geringe sein. Daß ihm keins so hoch steht, daß er ihm nacheifern möchte, ergibt sich aus vorstehenden Erklärungen von selbst. Doch ist Hebbel wieder ganz einig mit seinen Vorgängern in der relativen Schätzung dieser Dramen. So sind ihm denn die bedeutendsten Dramen der Weltliteratur Antigone und Lear, weil sie die sittlichen Wurzeln des Lebens durch Wegmähen des sie verdeckenden Unkrauts auf die grandioseste Weise bloslegen. Hegel faßt sich nach längeren, häufigen Lobsprüchen auf die Antigone (I, 283, III, 485) so zusammen III, 556: „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt erscheint mir . . die Antigone als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk." Solger und Rötscher haben über beide Stücke große Abhandlungen geschrieben. Nächst diesen liebt Hebbel besonders Goethes Faust, in dessen erstem Teile er „die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit" erblickt. Vergleiche auch dazu Hegel III, 564. Fast wörtlich übereinstimmend sagt Wienbarg, Faust enthalte die „Geburtswehen einer neuen Zeit". Im zweiten Teile des Faust sieht Hebbel nur „die bloßen Krankheits-Momente eines später durch einen willkürlichen, nur notdürftig psychologisch vermittelten Akt kurierten Individuums" und verwirft ihn deshalb. Von Schiller macht ihm der Don Carlos gerade durch die großen Elemente, die sich darin bewegen, einen überraschend mächtigen Eindruck, Tgb.

II, 347 (Tieck IV, 204 dasselbe), während er ihm im übrigen gar nicht passen kann. Er geht nicht aus vom Besonderen, sondern vom Allgemeinen, Tgb. IV, 37. Das Drama ist ihm nur ein Mittel, um zu versinnlichen, was ihm persönlich am Herzen liegt. Dadurch erreicht er natürlich keine absolute Kongruenz, sondern nur eine relative, er ist also nicht wahr. Die Solgersche Ästhetik spricht sich ganz ähnlich aus. Einig war man sich auch über Calderon, und die Gesichtspunkte, die Hebbel gegen ihn anführt, er enthalte nur Vergangenheit, keine Zukunft, er setze in seiner starren Abhängigkeit vom Dogma voraus, was er beweisen solle und nehme daher dem Gehalt nach nur eine untergeordnete Stellung ein, finden wir fast wörtlich im Hegel III, 505 und Solgers Nachgel. Schr. II, 599 ff. wieder. Er setze ein feststehendes System von Begriffen und Tugenden voraus, das unbedingten Glauben erfordere, und es falle dadurch alle Untersuchung der innersten Tiefen der menschlichen Natur weg. Während Hebbel Calderon verwirft, weil er nur Vergangenheit enthalte, verwirft er Gutzkow, weil er sich zu viel und ausschließlich auf die Gegenwart beziehe.

Das Drama zerfällt für Hebbel in Tragödie und Komödie. Daß er selber auch eine Tragikomödie geschrieben und dadurch einmal dem künstlerisch starken Schöpfungsdrange Raum gegeben hat trotz aller streng theoretischen Regelung, und über seine eigene Einteilung hinaus, kann uns hier nicht interessieren, es kommt für seine Kritik an Werken anderer nicht in Betracht. Doch soll hier darauf hingewiesen sein, daß auch dieser Begriff und diese Gattung wohl im Hegel wurzelt, der eine „tiefere Vermittlung der tragischen und komischen Auffassung" wünscht und schon von einer „Tragikomödie" spricht, III, 538.

Tragödie und Komödie sind, genau besehen, zwei

Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen, meint Hebbel XII, 110: „Immer ist es der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten .. und der ganze Unterschied liegt in der Art der Lösung.“ Solger legt den Zusammenhang beider so dar: die Verschmelzung der Idee und der Wirklichkeit sei nach zwei Seiten aufzufassen. „Erscheint die ganze Wirklichkeit als Darstellung und Offenbarung der Idee sich selbst widersprechend und sich in die Idee versenkend, so ist dies das tragische Prinzip. Erkennen wir hingegen, daß die mannigfaltige, unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl überall die Idee enthält, so entsteht das komische Prinzip.“ Im Tragischen wird die Idee als existierend durch Vernichtung der Existenz offenbart, im Komischen durch stilles Weiterwalten erhaben über allem Streit der Existenzen, die sie weder straft noch fördert. Auf diesen Grundanschauungen beruhen auch Hebbels Auffassungen[1]).

Die Tragödie stellt ein Volk in seinen Verhältnissen zu den wichtigsten Aufgaben, sowohl seiner selbst, wie der Menschheit überhaupt dar. Die Komödie malt es in seinen notwendigen Verirrungen und Abnormitäten, in seinen erdwärts gekehrten Richtungen und Bestrebungen; nur beide in ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung, in ihrer Erhaltung auf gleicher Höhe erschöpfen seinen Gesamtinhalt und geben ein treues, ewiges Bild seines Wollens und Könnens, seines Schwankens und Erliegens“ X, 366. Gemäß seinen weiter vorn schon be-

[1]) Durch genaueres Studium der Ästhetik der absoluten Philosophen gewinnt man die Überzeugung, als habe Hebbel sich hier nur begnügt mit den Erklärungen jener, als habe er sie einfach aufgenommen und in seine Vorstellungen eingekleidet, während man doch an vielen anderen Stellen eigenes tieferes Denken herausfühlt.

sprochenen Gedanken über das neue Drama führt er nun auch hier weiter aus, es ließe sich noch eine höhere Tragödie denken, die den reinen Menschen, den Menschen an sich behandelt, und eine höhere Komödie ohne Nationalität, doch stößt ihm hier von selber die Frage auf, ob die Kunst dabei fortexistieren könne.

Was Sokrates und Plato, Schiller und Schelling behaupten, daß die Tragödie und Komödie keine verschiedenen, sondern nur einen großen Dichter erfordere, daß im letzten Grunde Aristophanes und Sophokles dem Geiste nach wahrhaft eins seien, nennt Hebbel eine Äußerung, die auf der tiefsten Erkenntnis der Kunst beruht. Tragödie und Komödie haben im Grunde eine Wurzel, so sehr, daß, wenn die Komödie nicht entwickelt sei, auch die Tragödie sich nicht in ihrer ganzen Größe entfalten könne. Heute aber haben wir deshalb keine Komödie im Sinne der Alten, weil sich unsere Tragödie schon so weit ins Individuelle zurückgezogen hat, daß dies Individuelle, welches eigentlich Stoff der Komödie sein soll, nicht mehr für sie da ist. (Hebbel Tgb. II, 123. Hegel III, 509).

Ursprünglich steht ihm die Tragödie höher als die Komödie, denn er sagt: Der Tragödie ist die freie Übersicht des Weltwesens durchaus unentbehrlich, und die ist nur auf dem höchsten Standpunkte möglich; der Komödie genügt schon eine bestimmte Ansicht desselben, und die ist auch auf einer minder hohen zu erlangen. Später behauptete er, die Komödie ist die höchste Gattung der Poesie, die Komödie stellt sich wie die Tragödie frei und selbständig dem Universum gegenüber und muß wie sie alle Elemente der Welt umfassen; sie muß dann aber den freien Überblick haben und die aus diesem entspringende größere Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der

Komöde lachend selbst zerbricht. Das Epigramm „Die Komödie" VI, 358 sagt:

Was die Komödie sei? Die höchste und reichste der Formen!
Jede geringere wird ihr ja aufs neue zum Stoff!

Dasselbe Hegel III, 559ff. Die Komödie ist deshalb aber so selten, weil dazu ein so hoher sittlicher Standpunkt des Dichters gehört. Darin stimmt Hebbel überein mit Jean Paul I, 18, 320, Schelling V, 716 und Solger 216.

VII.

Die Tragödie.

Die Schuld. — Die Selbstkorrektur. — Das Tragische ein damals gemeinsamer Begriff. — Anwendung des Begriffes.

> Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
> wo ihn die Erde entläßt, weil er den Sternen verfällt;
> wo das Gesetz, das ihn selber erhält, nach gewaltigem Kampfe
> endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert;
> aber ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
> daß er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt.

In diesen Distichen faßt Hebbel VI, 379 (auch 448) zusammen, was wir im vorigen Kapitel ausführten und hier noch spezialisieren müssen. Der Dualismus liegt dem Drama überhaupt zugrunde, der Kampf des Menschen gegen die ewigen Mächte; nur durch den Ausgang unterscheidet sich die Tragödie von der Komödie. Der Ausgang ist bei der Tragödie Beseitigung der Störung der Harmonie, Vernichtung des störenden Prinzips, und in der Komödie Aufklärung darüber, daß alle Verkehrtheiten die Harmonie nicht zu stören vermögen.

Wir sahen im vorigen Kapitel, daß der Mensch durch seine Existenz in Kampf gerät mit der Idee. Das Leben an sich ist Vermessenheit des Teils gegen das Ganze, ist ein Abfall vom All. Die Einzelexistenz ist eine Schuld, eine Schuld die weder zufällig noch absichtlich erzeugt ist, sondern in der Einzelexistenz notwendig und wesentlich eingeschlossen ist und dadurch bedingt. Das ist es, was Hebbel mit „Maßlosigkeit“[1])

[1]) Schelling nennt das „vorzeitliches Sichselbstergreifen des Individuums.“

sagen will; es bedeutet Vorhandensein des „Ich" in seiner starren Eigenmächtigkeit. Der Grundbegriff der neuen Tragödie liegt in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdedrang. Im Bilde drückt es das aus Tgb. II, 209: „Das Leben ist der Strom, die Individualitäten sind Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sei, aneinander abreißen und zerstoßen." Die tragische Schuld entspringt nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens, sondern unmittelbar aus dem Vorhandensein dieses Willens. Dramatisch ist es völlig gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert, denn das was die Tragödie zur Tragödie macht, liegt nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes (das Wort „Ausgang" ist hier persönlich bezogen). Es kann also die Schuld eine Folge vortrefflicher oder verwerflicher Bestrebungen sein; allerdings kommt tragisch das erschütterndste Bild zustande, wenn ersteres der Fall ist. Bildlich wiederum drückt er das aus Tgb. I, 409: „Das Gute selbst kann Feind des Guten sein, die Rose kann die Lilie verdrängen wollen; beide sind existenzberechtigt, aber nur Eins hat Existenz. So entsteht ein Kampf um den Moment, das Ewige muß sich selbst entäußern, um das Zeitliche zu gewinnen; Resignation gilt nicht, denn es heißt auf Wirkung Verzicht leisten, und Wirkung ist das Besitztum der Welt, Wirkung ist der Tribut des Einzelnen ans Allgemeine. Auf diesem Wege kann die höchste Tragödie entstehen." Gerade solche Konflikte, in denen das Gute, die edle Bestrebung des Individuums in Kontrast tritt zur Idee, zum All, nennt Hebbel Konflikte die „nicht rein gelöst werden können", Konflikte deren beide

Faktoren im reinen Rechte sind; diese Konflikte sind spezifisch tragisch. Denn das Größere, Wichtigere muß siegen; wertvoller aber als das edelste Individuum und sein reinstes Streben ist stets das All, das Bestehen der Welt, das Gesetz (siehe Sonett VII, 180); Harmonie des Weltzustandes ist das Höchste; was sie stört, muß beseitigt werden. Der letzte Urgrund der Schuld bleibt unenthüllt, bleibt Weltmysterium.

Schon die Höchstschätzung der Antigone die wir durch alle diese Sätze Hebbels hindurchfühlen, die er aber auch immer wieder ausspricht, offenbart seine Übereinstimmung mit den absoluten Philosophen. Sie war direkt Schulbeispiel. Nach ihr hat Hebbel ja auch seine Agnes Bernauer konstruiert. Scheunert sagt 101, daß überhaupt „die Tragödie Hebbels durch eine symbolisierende Betrachtungsweise, welche in der Vielheit der Menschheit die Einheit der Idee erblickte und dadurch einen Frevel an der Menschheit und eine Auflösung des Einzelnen in die Idee konstruierte, allein zustande kam."

Alles dieses sind Folgen der Lehren Schellings, Solgers und Hegels, wie hier noch kurz auszuführen ist. Erhebung des Einzelwillens über den Universalwillen nennt Schelling „das Böse". Die Schuld ist ihm aber mittel- oder unmittelbares Werk der Notwendigkeit (V, 709), bedingt durch Existenz von Individuen. In Hegels Ausführungen sehen wir dann die Übereinstimmung deutlicher. III, 529 führt er aus, daß innerhalb einer solchen Kollision, die notwendig entstehen müsse, beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen Berechtigung haben müssen, während sie den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und Verletzung der anderen gleichberechtigten Macht durchzubringen vermögen. Nach Hegels Worten geraten sie „in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe" in Schuld. Gerade je stärker ein Charakter ist, führt Hegel III, 552 aus, um so weniger kann er wählen, sondern

wird durch und durch das sein, was er will und vollbringt. „Was sie zu ihrer Tat treibt ist eben das sittlich berechtigte Pathos. Sie wollen nicht schuldlos sein; was sie tun ist ihr Ruhm. . . . Ihr fester Charakter ist Eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung." So berechtigt nun der tragische Charakter und so notwendig die tragische Kollision ist, ist aber auch (Hegel III, 530) die tragische Lösung dieses Zwiespaltes. „Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, daß sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergang der ihre Ruhe störenden Individualität herstellt." Diese Tätigkeit, die Hegel auch „Realdialektik der sittlichen Idee" nennt, ist Hebbels „Selbstkorrektur". Sie erzeugt die tragische Versöhnung, d. h. den Anblick ewiger Vernünftigkeit. Die sittliche Idee soll sich aus dem Untergange der sie bekämpfenden Individuen triumphierend erheben. Daß es nicht auf die Richtung der Bestrebungen des Individuums, ob zum Guten oder Bösen, ankomme, sondern nur auf den Kampf selber, erwähnt Schelling V, 697f., daß es aber tragisch erschütternder sei, wenn das Individuum an edlen Bestrebungen zugrunde gehe, führt Solger aus, Nachgel. Schr. II, 458ff., und Erwin II, 281; daß unauflösliche Widersprüche spezifisch tragischer Natur seien, spricht Solger aus, Erwin 90, und fügt hinzu: „Da, wo nicht etwa der Widerspruch vermittelt oder die Harmonie aufgelöst wird, sondern wo Harmonie und Widerspruch ganz eins und dasselbe sind, da wohnt diese wunderbare Kunst".[1]) Wenn Hebbel endlich davon spricht, daß

[1]) Wenn Rötscher Brw. II, 297f. an Hebbel schreibt: es ist „uns zweifelhaft, daß alle tragische Poesie aus unlösbaren Konflikten erwächst. Und darin liegt das größte Geheimnis der Komposition, daß ein Dichter uns von Hause aus so spannt, daß wir entweder einen

der letzte Grund der Schuld unenthüllt, Weltmysterium bleibe, so ist das ein anderer Ausdruck dafür, daß die absoluten Philosophen sagen, der Zwiespalt liege in der Idee selbst, außerhalb des Individuums[1]). Auch für Hebbel ist Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch; er beweist das außer durch die Gesamtheit seiner Begriffe vom Tragischen auch praktisch in seinen Dramen (Agnes Bernauer, Gyges). Hebbel war im höchsten Sinne konservativ; das muß, seiner Ästhetik nach, jeder große Dichter sein, weil die Natur konservativ ist. Er war Gegner der Emanzipationsbestrebungen und des Demokratismus, wie sie das junge Deutschland predigte. Seine Anschauungen wurzelten auf tieferem Grunde, und es klingt uns wie Hohn, wenn Gottschall in seiner Literaturgeschichte schreibt, er sei der größte sittliche Revolutionär unter allen deutschen Dichtern, aber er verberge diesen sittlichen Jakobinismus unter der kunstvollen Plastik des Tragikers.

Hebbel nennt Tgb. II, 254 die tragische Kunst, „die indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt", den leuchtendsten Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen könne, was er nicht zugleich verzehre.

Was Krumm in seinem Buche S. 55 zusammenfassend über Hebbels Schuldbegriff sagt, er sehe ein viel allgemeineres Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen, als das des Zusammenhanges einer besonderen Schuld mit dem Schicksal, er sehe eine

friedlich sich lösenden Konflikt als eine Notwendigkeit empfinden, oder auf eine tragische Lösung vorbereitet sind", so ist daß nur eine Mißdeutung des Hebbelschen Wortes „unlösbar"; Hebbel verstand, wie wir oben sahen, etwas Tieferes darunter.

[1]) Hat nicht Goethe im Faust und in den Wahlverwandschaften dieses schon ausgeführt? Hat nicht vielleicht im letzten Grunde sein Genie durch diese Schöpfungen solche Gedanken in den Philosophen erst angeregt?

allgemeinere, höhere Tragik, die Tragik des Individuums an sich, können wir nicht für etwas Hebbel Eigentümliches ansehen, sondern das war die Tragik der Zeit.

Wir erwähnten schon seine Vorliebe für die Antigone; er nennt sie das „Meisterstück der Meisterstücke", denn sie geht zugrunde, weil sie eine heilige Pflicht erfüllen will, sie geht zugrunde, obgleich sie nichts als ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentierendes Gesetz übertritt. In dieser Kritik haben wir kurz die Zusammenfassung seiner Auffassung vom höchsten Tragischen. So stellt er den Lear besonders hoch, weil darin die Menschheit sich lossagt von ihren ursprünglichen sittlichen Grundbedingungen, weil die sittliche Weltordnung selbst aus ihren Fugen geraten ist und nun durch ein furchtbares Weltgericht wieder eingerichtet wird (siehe auch Rötscher, Philos. d. Kunst 76 und Solger Nachgel. Schr. II, 589 f.) Ein Stück wie Massingers „Ludovico" stellt er so hoch (XI, 255), weil der Held das Weib, das er liebt, töten muß, wenn es ihn nicht töten soll, weil hierin ein Konflikt gegeben ist, der nicht rein gelöst werden kann, der die menschliche Natur zeigt in „ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten." Schillers „Jungfrau von Orleans" greift er zwar häufiger an, nennt sie auch einmal einen ungeheuren Irrtum des großen Mannes, aber ihr Stoff scheint ihm tragisch ganz bedeutend. Tgb. I, 216 schreibt er: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen willkürlichen Eingriff ins Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch dasselbe Rad, das es einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen. Eine Tragödie, welche diese Idee abspiegelte, würde einen großen Eindruck hervorbringen durch den Blick in die ewige Ordnung der Natur, die die

Gottheit selbst nicht stören darf, ohne es büßen zu müssen." Er ist hier mit der Ausführung noch unzufrieden, in der Idee aber erkennt er seine Tragik. Später söhnt er sich vollständig auch mit der Schillerschen Dichtung aus, weil es dem Dichter gelingt, „das der gewöhnlichen Ordnung der Dinge momentan entrückte Individuum durch die von ihm ausgehende Tat in einen Konflikt mit sich selbst zu versetzen, der es dieser Ordnung am Ziel seiner Laufbahn wieder unterwirft, und auch diesen Konflikt noch durch eine letzte, höchste, nun aber rein menschliche und sittliche Kraftanstrengung zu lösen." Damit habe Schiller den Ring geschlossen, in dem sich jedes echte Kunstwerk bewegt[1]). Hebbel findet hier also ganz allmählich starke Berührungspunkte mit seiner eigenen Tragik heraus, und damit ist der Wert des Stückes bestimmt. Beim Wallenstein stört ihn (Tgb. III, 279), der schändliche Betrug Buttler gegenüber: das ist gegen die Würde eines tragischen Charakters; dieser Betrug ist kleinlich, häßlich; Schiller hatte den Zug nötig für seine Maschinerie, es ist aber bekannt, daß ein Dramatiker um so weniger taugt, je mehr Bösewichter er braucht. Was Gutzkow im Tragischen geleistet hat, XI, 273, reicht so wenig an eine untergeordnete, als an die höchste Aufgabe der Tragödie. Er fand mit diesen gewaltigen Ansprüchen nur wenig in der Gegenwart zu loben, sank doch auch von den Größen der Vergangenheit vor seiner Kritik so manche in den Staub.

[1]) Ulrici, Shakespeare S. 882: Schillers Jungfrau „kommt in Auffassung des Tragischen von allen späteren Tragödien Schillers der Shakespeareschen Idee desselben am nächsten."

VIII.

Die Komödie.

Dualismus unaufgelöst. — Ausgangspunkt: das Individuum als organisches Naturgebilde. — Das Komische und das Lächerliche. — Der Humor als Anschauung. — Das Tragische in der Komödie. — Urteile: Kleists zerbrochener Krug. — Neubelebung der Aristophanischen Komödie.

Da Hebbel die Komödie für die höchste Dichtungsgattung erklärt, und sich nach Verfassung des Diamanten für das größte Komödientalent in Deutschland hält, ist es auffallend, daß er uns so wenige und so lückenhafte Bemerkungen darüber hinterlassen hat. Daß wir aber in diesen Bemerkungen auch die eigentliche Begriffsklarheit vermissen, die wir doch im allgemeinen in seiner Ästhetik finden, scheint mir ein weiterer Beweis seiner philosophisch-ästhetischen Unselbständigkeit. Die Komödie stellt den Dualismus unaufgelöst dar, den Kontrast zwischen dem gemeinen Leben und der Idee; Zeitalter, Stände, das öffentliche Leben, Individuen in ihrer Beschränkung und Unvollkommenheit einerseits, und andererseits über all diesem versöhnend und tröstend die Idee in ihrer Existenz. Nicht etwa auf die Hauptstadt und ihre Sitten, wie wohl behauptet ist[1]), will er die Komödie beschränkt wissen: Shakespeare habe ja auch nichts mit London zu tun; das heiße überhaupt so viel, als den Maler auf die Mode-Kostüme beschränken. Ebensowenig wünscht

[1]) Vischer bedauert V, 1435 den Mangel „einer großen tonangebenden Hauptstadt mit der gleich fließenden Stoffquelle komischer Typen, komischer Verhältnisse". Ebenso Gervinus III, 72; 76 mehr noch V 662 ff.

er eine Satire, denn mit der „Vitriolsäure des Witzes die geschminkten Zerrbilder der Gesellschaft" bespritzen und das dialogisieren heißt noch nicht Komödien dichten. Ebenso unzulänglich sind Witz und Situation und bloße Naturnachäffung[1]). Was Solger erklärt, ist ihm so recht Ausgangspunkt seiner Anschauungen: „Das Zwiefache der Idee und Erscheinung faßt der Humor in einen Gedanken zusammen. Daher ist er auf der einen Seite gerade recht zu Hause in der gemeinen Wirklichkeit, in ihrer individuellsten Gestalt, und muß auf der andern immer etwas durchaus Universelles zum Ziele haben." Die Komödie Hebbels zeigt das Individualgeschick an sich; in der Dialektik der Charaktere liegt ihm die einzig wahre Komik, Br. IV, 61. Darstellung des individuellen Lebens, kontrastierend zum Ideal, ohne es aber gerade schwerer zu stören, alle Verirrungen der Gesinnung und Gemütsart, aber so daß wir in der gesamten menschlichen Natur und in all ihren Widersprüchen dennoch immer die Idee finden: das ist Aufgabe der Komödie. Nach Solgers Worten 105 gehört das Gefühl zur Komödie, daß die Idee in der Existenz bleibt, und wir nie ganz von ihr verstoßen sind. Dies gerade ist Hebbel innerste Überzeugung[2]). Von diesem Standpunkte aus ist Hebbels Äußerung, Tgb. I, 22, und ähnlich auch 256, aufzufassen: „Das Komische ist die beständige Negation der Natur", d. h. der ewige Streit der Individuation gegen das All als solcher, der empfundene Dualismus als solcher. Als übereinstimmend mit seiner Theorie notiert Hebbel sich auch

[1]) Auch Jean Paul I, 18.

[2]) Hegel äußert sich nur wenig über das Individuum als Stoff der Komödie. Hierher gehört wohl, daß er III, 561 sagt, in die Komödie gehören wirkliche Menschen mit unverwüstlichem Zutrauen zu sich selbst, um so mehr, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen.

den Ausspruch Börnes: „Nicht was wesentlich der menschlichen Natur entspricht, sondern was ihr scheinbar widerspricht gehört ins Lustspiel."

Die Individuen als solche sind komisch, und diese Urbildungen der Natur soll der Dichter heraufbeschwören, XI, 273. Ein sicheres Kriterium echter Komik ist, wenn das Gesamtgemälde als eine organische Verwendung der Natur anspricht. Nur diejenige Schöpfung erzeugt komische Gestalten, die ihren Zusammenhang mit der Natur, ihre Konsistenz in sich nachweist, die also zeigt, daß sie in sich begründet sind. Also der Dichter darf sich nicht an die abgesonderte, vereinzelte Erscheinung halten, wenn er nicht den Zusammenhang derselben mit dem Allgemeinen nachweisen kann, wenn sie für ihn nicht ein Fenster ist, wodurch er in die Brust der Natur hinuntersieht[1]). So nur kann das Komische entstehen. Im Gegensatz dazu ist das Lächerliche; es zeigt Verzerrungen der Natur, Ungereimtheiten, die von ewigen und notwendigen Gesetzen abweichen, ohne als ein eigentümlich konstruiertes Ganzes in der Unendlichkeit dazustehen, Tgb. I, 25. So will also Hebbel die Individualität aufgefaßt und dargestellt wissen, als organisches Naturgebilde, denn nur so ist sie nicht lächerlich, sondern wahrhaft komisch. Eine andere Komik existiert für ihn nicht, höchstens noch die Situationskomik, wenn ihr „der Weltgeist als Individualität, die sich ausspräche, zugrunde liegt"[2]).

[1]) Der letzte Ausdruck scheint aus Gutzkows Säkularbildern 181 f. entnommen, wo es heißt: Alle Fortschritte der neuen Erfindungskunst sollten dahin benutzt werden, in den mathematischen, harmonischen Kräften der Natur . . diese Anknüpfungspunkte nachzuweisen, die es möglich machen, gleichsam durch die geöffneten Fenster der Natur hindurch in den göttlichen Ursitz ihrer Schöpfung blicken zu können.

[2]) Hegel spricht vom Gegensatz des Lächerlichen und Komischen III 534, 577.

Wir sprachen schon von der Ähnlichkeit Solgerscher Definitionen des Komischen mit den Hebbelschen. Es muß hier aber allgemein noch auf Jean Pauls Kapitel über den Humor hingewiesen werden. Die Begriffe Humor und Komik werden damals in seltsamer Weise durcheinander geworfen, und es herrscht in den Unterscheidungen derselben absolute Unsicherheit. Auch in Hebbels Erklärungen ist das zu spüren. Was Jean Paul von der „humoristischen Sinnlichkeit" sagt, seine Forderung möglichst weitgehender Individualisierung, deckt sich im allgemeinen mit dem, was Hebbel vom Komischen verlangt. Doch spielt auch der Humor in Hebbels Definitionen eine große Rolle, er ist sogar die Grundforderung an das Wesen eines Komödiendichters; sagt er doch, aus der humoristischen Stimmung erwachse das Drama.

Humor, sagt er einmal, sei „Erkenntnis der Anomalien"; aber diese Erklärung ist unzureichend, denn diese Erkenntnis liegt dem Komischen schon zugrunde, das doch nach Hebbels Definition „empfundener Dualismus" ist. Hebbel nennt Tgb. I, 63 den Humor „die einzige absolute Geburt des Lebens", und später Tgb. I, 213 nennt er ihn „ein persönliches Gefühl, ähnlich dem des Lyrikers", nur viel weiter. Jedenfalls also verlegt er ihn in die Anschauungsweise des Dichters. Humor ist eine Weltanschauung, welche erhaben ist über dem Standpunkte des Lyrikers. Solgers Definition, Ästh. 220, deckt sich mit Hebbels Meinung: „Auf dem Gebiete der Sinnlichkeit (Lyrik) erscheint die Wirklichkeit nie in ihrer Universalität, sondern entweder ganz zerstückelt oder auf eine bestimmte Gemütsstimmung bezogen, wodurch die Erscheinung als solche immer auf gewisse Weise verfälscht wird. Es muß einen Standpunkt geben zwischen der Besonderheit der Eindrücke und dem Allgemeinen der Empfindung, auf welchem die Idee nicht bloß als sich aufhebend, sondern als Prinzip der

Existenz erscheint und sich mit Bewußtsein aufhebt. Dieser ganz universelle Standpunkt der Sinnlichkeit ist der Humor." Diesen über allem Individuellen, sinnlich Beschränkten erhabenen Standpunkt, diesen Standpunkt der Gelassenheit über allem Kampf des Vergänglichen bei liebender Anteilnahme an allem Leben und Weben nimmt auch Hebbel ein. Ein höherer Standpunkt ist nicht zu denken; der Dichter der Komödie muß ihn innehaben. Das ist der Humor; darum ist die Komödie die höchste Dichtungsgattung. Hegel meint dasselbe, wenn er sagt III, 534: Zur Komik gehört „die Seligkeit, Wohligkeit der Subjektivität, die ihrer selbst gewiß, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann." Dieser Standpunkt ist derselbe, den Hebbel als den allen seinen Werken zugrunde liegenden bezeichnet, von welchem er sagt in bezug auf den dramatischen Dichter, er sei die höchste Stufe der Bildung. Hier berührt sich fast die höchste Tragödie mit der höchsten Komödie; von hier aus hat Hebbel das Recht, zu behaupten, es sei eines großen Dichters Sache, Tragödien und Komödien zu schreiben. Der wahre und tiefe Humor spielt mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit der einzelner, herausgerissener Individuen. Ja, noch ein Zug muß bemerkt werden: Tgb. I, 155 „Auch die Komödie hat eine tragische Seite, die für den, der sie inmitten der bunten Fetzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist als die Tragödie selbst." Wir wissen aus Hebbels Werken, wie stark er gerade diese tragische Seite betont hat.

Auch in diesen Ansichten sehen wir wieder einen Zug der Zeit. Heine schreibt V, 217, des Aristophanes Weltanschauung sei größer, ja tragischer als die der Tragiker selbst, seine Komödie sei eine scherzende Tragödie und es sei etwas grauenhaft Tragisches darin. Aber schon Schelling hat V, 713 gesagt,

in der Komödie sei das „höchste Schicksal, und sie selbst wieder die höchste Tragödie."

Die Komödie zeigt uns das Beste, ja das Göttliche in der menschlichen Natur, wie es ganz aufgegangen ist in dieses Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit (Schlegel Vorlesung 516), oder, von einem anderen Gesichtspunkte, die Verkehrheit, die sich zu dem Schein der substanziellen Mächte, des Göttlichen, des Sittlichen, aufspreizt. (Hegel III, 561.)

Hebbel kann von diesen Anschauungen aus sagen, die Komödie sei „eine noch niemals vollständig ausgefüllte Form" (Br. IV, 61), wie ja auch Jean Paul I, 19 meint, es sei die Frage, ob die Deutschen noch ein ganzes Lustspiel haben und nicht bloß einige Akte.

Eigentlich ist ihm Kleists zerbrochener Krug das einzige Lustspiel, das die Literatur aufzuweisen hat; es ist ein Einfall und Sittengemälde zugleich. „Der Einfall kann nicht ergötzlicher, das Sittengemälde nicht frischer und farbiger sein[1]). Aber beide Elemente sind hier zum Genialen gesteigert, bedingen sich organisch wie Wurzel und Frucht, und darum ist der Zufall, so willkürlich er zu spielen scheint, doch nur das bunte Anagramm einer versteckten Notwendigkeit". Doch auch diesem gepriesenen Werke gegenüber ist ein Wandel seiner ästhetischen Anschauungen wahrzunehmen; nur bis 1850 steht es ihm hoch und unangetastet da, seine Forderungen wachsen ins Ungemessene, das Allgemeine, Symbolische verlangt er nachdrücklicher; und dem „Zerbrochenen Krug" fehlt die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, dann erst, so meint Hebbel, sei es eine vollendete Komödie. Auch Gutzkows „Urbild des Tartüffe" findet Gnade vor seinen Augen: er

[1]) Tieck II, 36 ff. nennt es ein „echt niederländisches Gemälde, so lebendig, stets neu, alle Figuren wahr, alles die höchste Teilnahme erregend."

sagt, es sei wirklich sehr gut[1]). Mit einer Reihe sonstiger zeitgenössischer Dramen verfährt er sehr summarisch und spricht mit Verachtung Br. IV, 61 von Jämmerlichkeiten wie „Zopf und Schwert" und sämtlichen Bauernfeldiana.

Gründlich erwägt er die Frage, ob bei dem Mangel an guten Komödien nicht an eine Neubelebung der von ihm so hochgeachteten Aristophanischen Komödie zu denken sei. Wir sahen schon, wie hoch die ganze Zeit diese Komödien stellte; besonders war es Schelling V, 714, doch auch Solger Nachgel. Schr. II, 538 f. und Hegel an unzähligen Stellen. Die Versuche Platens hält Hebbel für ganz mißlungen; dasselbe schreibt Heine, Reisebilder II, 332. Eine moderne phantastische Komödie halten aber beide für möglich; sie stellen Tiecks Arbeiten auf diesem Gebiete recht hoch (auch Solger, Nachgel. Schr. I, 2), und entwerfen Grundzüge für eine weitere, höhere Entwicklung, Heine V, 217, Hebbel Tgb. III, 220. Beide sprechen davon, daß diese phantastische Komödie uns durch einen Sprung irgendwohin in eine märchenhafte Welt versetzen solle; aber während Heine oberflächlich fortfährt, in dieser Welt können Zufall und Willkür an die Stelle der natürlichen Ordnung der Dinge treten, führt Hebbel aus, wenn der Poet in dieser Märchenwelt durch einen Sprung angelangt sei, höre er auf zu springen, denn das unterscheide ihn allein vom Fieberkranken und Wahnsinnigen. „Der phantastische Mittelpunkt seiner Komödie sei, was die fixe Idee in einem bis auf diese gesunden Kopf ist, die die Welt nicht aufhebt, sondern sie in Einklang zu setzen sucht." Für Hebbels Hoffnungen aber war die Kultur damals noch lange nicht reif genug, ja sie ist es heute noch kaum.

---

[1]) Warum aber wundert sich Hebbel Br. III, 325, daß Stahr in seiner Theaterschau das Urbild des Tartüffe ein vortreffliches Lustspiel nennt? Warum sagt er, er verstände nichts von der dramatischen Kunst?

IX.

Die Idee im Drama.

Bedeutung und Wesen der Idee. — Ihre Stellung im Kunstwerk. — Es kommt auf ihre Verkörperung an. — Hebbel und Gutzkow in der Verkörperung der Idee. — Bedeutung des Chors. — Überwindung Shakespeares. — Stellung zu Schiller. — Berechtigung und Wert des Hebbelschen Standpunktes.

In dem allgemeinen Kapitel über die Kunst wiesen wir schon auf die Bedeutung der Idee für Hebbel hin. Die Stellung, welche die Idee in seiner und der absoluten Philosophie hat, hat sie auch, wie wir sahen, in ihrer Kunst. Kunst ist ihnen überhaupt „realisierte Philosophie", wie die Welt realisierte Idee, Schelling V, 348. Allen Erscheinungen liegt ihrer Anschauung nach als metaphysisches Substrat zugrunde die Idee. Die Welt, das Leben, der Mensch sind nur Mittel zum Anschauen und Genießen der Idee. Ja Hebbel sagt Br. V, 355: „Ich wäre sehr geneigt, dieser Welt, die sich dem Ideal gegenüber so spreizt, ihre Realität zu bestreiten, denn was ist anders real in ihr als das Gesetz, und dies Gesetz, also ihr ganzer Inhalt, wurzelt im Ideal"; und dasselbe sagt Hegel I, 18f. Die Idee ist ihnen also das allein wahrhaft Wirkliche.

So erklärt denn Schelling V, 370 die Ideen, sofern sie als real angeschaut werden, als den Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst; sie sind die Welt und gleichsam der Boden, worin allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können. Hebbel ist ganz einig mit diesen ästhetischen Metaphysikern, das Kunstwerk ist ihm vollendet, wenn es die Idee dem Gemüte aufzuschließen gewußt

hat, Tgb. IV, 24. Solger 309: „Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht darauf . . . ob es ihr gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee aufzufassen und darzustellen.“ Die Idee ist ihm der wichtigste Bestandteil, wie der Kunst im allgemeinen, so ganz besonders des Dramas, kein Drama ist ohne Idee möglich; sie hat für das Drama den Wert, welchen für den Menschen die Luft oder das Blut hat. Diese Idee in einem Drama aufzuweisen ist eine wesentliche Aufgabe des Kritikers. Hegel behauptet I, 124, man könne den Inhalt eines Kunstwerks auf ein paar Worte zurückführen, seine Idee in ein paar Worte fassen. Dies tut Hebbel besonders gern in seinen ersten kritischen Versuchen; später sieht er wohl das darin liegende Unkünstlerische, Unwahre, Äußerliche ein. Die Hegelsche Behauptung hat im ganzen auf die Kritik schlimm gewirkt.

Doch ist das Drama für Hebbel nicht etwa ein Behältnis der Idee, sondern sie steht in innigerem Zusammenhange mit dem Kunstwerke selbst. Die Idee ist sogar, Tgb. IV, 130, an und für sich nichts, aber eben Grundbedingung für alles, dasselbe was der Kontrapunkt in der Musik ist, oder — auch hier kommt er wieder mit dem Bilde vom Weltsystem — der Ring, innerhalb dessen sich alles planetarisch regen und bewegen muß, XI, 5[1]). Trotzdem es nun nicht gerade auf den Gehaltreichtum der Idee ankommt, hängt doch von ihrer Bedeutung schließlich Wert und Würde des Dramas ab. Die nächste Wirkung des Dramas allerdings hat mit der Idee direkt nichts zu tun, die hängt ja auch bei dem Eindruck eines Menschen viel mehr vom Gesichte als vom Wesen ab, Tgb. I, 217. Auf die Verkörperung der Idee kommt es an, und

[1]) Schelling nennt V, 500 Shakespeare „Meister im dramatischen Kontrapunkt“ und vergleicht wiederholt die Kunst dem Planetensystem, der Kometenwelt!

dies ist das Gegengewicht, das besonders Hegel den Ideen geschaffen hat. Tgb. I, 161 allerdings sagt er: der Einklang mit der Wirklichkeit sei nur ein Illusionsmittel der Kunst; Hebbel pointierte seine Erkenntnis gern leidenschaftlich, wenn auch nur ein Teilchen Wahrheit darin war.

Nach Hegel soll die Idee individuelle Gestalt in dem Sinne behalten, daß sie ausschließlich von den Individuen abhängt und nur in ihnen und durch sie zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangt, I, 237, 286, 362: Der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheiten zu schöpfen. Nicht jede Idee, eben weil sie hoch und groß ist, eignet sich zur künstlerischen Darstellung. Hegel führt darüber aus, I, 92: „Kunst fordert Konkretion der Idee, weil das nur abstrakt Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten." Dasselbe sagt Jean Paul II, 455. Hebbel schreibt nun in diesem Sinne, die Idee dürfe sich nicht zu weit vom Konkreten entfernen und im Allgemeinen verharren, sonst werde es selten gelingen, die Idee lebendig zu machen in den Charakteren, zu denen sie eben als ihren Trägern in nächster Beziehung steht, Tgb. III, 295. Der Dichter muß sich, und auch hier folgt Hebbel den Gedanken Hegels, zuerst der Gestalten bewußt werden, XI, 46, oder vielmehr des Verhältnisses der Gestalten zur Idee, er muß — ein ganz Hegelscher Gedanke — die Dialektik seiner Idee unmittelbar ins Leben hinein verlegen. Auf keinen Fall darf nun gar die Idee im Drama direkt ausgesprochen werden, sondern an der Idee sprechen alle Personen, Tgb. III, 416. Sie müssen die Idee verneinen und zwar ganz entschieden, um so größerer Nachdruck wird dadurch dem „Ja" des Ganzen gegeben, Tgb. III, 238.

Die Stellung Hebbels wird ganz klar, wenn wir ihn ein-

mal mit Gutzkow vergleichen, und bezieht sich dieser Vergleich auch auf die Dichter, so sind sie es, die gerade in diesen Punkten den Kritikern Richtung gaben. Hebbel sind allgemeine Kategorien des Lebens, ohne Motive, Charaktere, Situationen nicht einmal das Fundament zu einem dramatischen Gebäude, Tgb. III, 84, 93. IV, 279. So stark waren theoretisch und praktisch seine Forderungen an Individualisierung. Gutzkow sagt Brw. II, 158 zu Hebbel: „Ich habe eine Totalanschauung vorm Auge .. und zerlege sie in ihre einzelnen Teile. Die Personen subsummieren sich da dem Allgemeinbegriff." Die Faktoren, die die Idee zu tragen haben, seien dadurch nun wohl zu sehr bloße Figuren und Diener der allgemeinen Absicht des Autors. Er nennt diese Manier im Gegensatz zu der Shakespeares die Calderonische, die eigentlich immer seiner grüblerischen und reflektiven Art entspreche. Dabei seien die Charaktere immer in der Gefahr, nur als bloße Exponenten der Dialektik der Idee, d. h. Puppen zu erscheinen, die man morgen wieder anders ankleide, um einen anderen Begriff zu realisieren. Gutzkow nennt dies also seine Dichtungsart und die Hebbels „die aus den Charakteren herausschaffende". Gutzkow gibt hier ohne weiteres seine äußerliche Schaffensweise zu. Hebbel hätte von sich nie etwas Derartiges erkennen können, ohne zugleich seiner höheren, besseren Einsicht nach zu handeln, andere, weiter hinauf führende Schaffenswege einzuschlagen. Hebbel war auch überzeugt, daß Gutzkow sie beide hier richtig charakterisiere, denn was er hier schreibt, deckt sich absolut mit Hebbels Wollen. Wie weit aber Hebbels Vollbringen von einem wirklichen Lebendigmachen, einem Individualisieren der Idee entfernt ist, ersehen wir daraus, daß die heutige Kritik den Sinn der Gutzkowschen Worte über sich selbst, wenn auch nicht in der scharfen Form, auf Hebbel anwendet[1]).

[1]) Der Kritiker Hebbel aber sieht sehr wohl ein, daß Uhlands Herzog Ernst statt der Treue selbst nur Deklamationen über sie bringt. Tgb. II, 96.

Die alte Tragödie hatte zur besonderen Hervorhebung der Idee noch ein Mittel, den Chor, dessen Verlust Hebbel für die Tragödie als den eines wesentlichen Elementes bedauert, Tgb. II, 418. „Welch schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegenwärtigte und versinnlichte, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können." Wir sehen an diesem Ausspruch, welch großen Wert Hebbel auf die bloße Idee legt und wie abstrakt er sie als nicht etwa durch Eindruck oder Gesamtgefühl, sondern durch Reflexion zu gewinnende auffaßt[1]). Im Grunde ist ja die Anerkennung der Idee in ihrer Bedeutung fürs Drama richtig, aber die stete Betonung ihrer Wichtigkeit ist ihm gefährlich geworden.

Im Verhältnis zu Shakespeare glaubt er das Drama dadurch einer höheren Stufe zuzuführen, daß er die Dialektik, anstatt wie jener nur in die Charaktere, unmittelbar in die Idee selbst hineinverlegt, daß also nicht bloß das Verhältnis der Menschen zu der Idee, sondern auch die Berechtigung der Idee selbst debattiert wird, Tgb. II, 299. Auf diese Weise geht die Entwicklung des Dramas über Shakespeare hinaus, und das ist durchaus nötig.

Calderon, dessen Stücke er wohl einmal reizend nennt, Tgb. III, 91, gilt ihm im allgemeinen sehr wenig; ihr eigentlicher Gehalt ist banal, selbst von Calderons christlich-altkatholischem Standpunkte aus, Tgb. III, 8. Völlig nichtig

[1]) Schelling V, 706 dasselbe. Hegel III, 547 ff. weist noch besonders darauf hin, daß und weshalb die moderne Tragödie den Chor nicht braucht. Börne II, 130.

und gehaltlos nennt er seine Dramen einmal. „Die darin niedergelegte Anschauung des Christentums ist so heidnisch roh, so völlig ideenlos, daß man nicht weiß, ob man sie als fratzenhaft beiseite schieben oder als unsittlich züchtigen soll."

Auch an Schillers „Wallenstein" tadelt er die „völlige Ideenlosigkeit" Tgb. III, 161. Das Problem sei doch zu suchen in dem Mißverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinauswachsenden Individuum. Dieses Problem sei nur zu lösen durch eine in eben diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform; das aber habe Schiller nicht allein nicht getan, sondern er habe das Problem noch nicht einmal rein ausgesprochen. Hier haben wir ein Prachtexemplar Hebbelscher Kritik. Schiller dachte gar nicht daran, ein solches Problem zur Darstellung zu bringen, ihn interessierte der Charakter dieses Mannes in seiner unheimlichen Abhängigkeit von Schicksalsmächten, das schrittweise Versinkenmüssen. Hebbel aber schiebt ihm ein ganz anderes, sein eigenes Schema unter, und siehe da, das Stück paßt gar nicht darauf. Hebbel hat recht, wenn er sagt, Schiller habe das Problem noch nicht einmal rein ausgesprochen, Schiller wollte überhaupt von dem Hebbelschen Problem nichts wissen. Vernünftiger als der Hebbelsche Gesichtspunkt ist schon der ähnliche, den Tieck „Wallenstein" gegenüber einnimmt, wenn er III, 59 bedauert, daß das ganze Gedicht an den einzigen Mann geknüpft sei und alles vorüber sei, wenn er falle. Es werde dadurch dasjenige nicht gelöst, was doch oft genug im Werke selbst unsere Aufmerksamkeit fordere. Vielleicht haben wir hierin die Anregung der seltsamen Hebbelschen Stellung; beide Standpunkte jedenfalls sind dem des Dichters ungemäß. Die „Braut von Messina" hält er ebenfalls für „völlig ideenlos" und fragt direkt, „warum geschieht dies alles?" Schiller wollte allerdings hier kein „Problem" lösen oder etwas be-

weisen, er mußte aber schon, weswegen seine Menschen handelten. Hebbel hätte Schillers Standpunkt arm, unbedeutend, unkünstlerisch, unwahr nennen können, er mußte mindestens feststellen, daß Schiller dasjenige weder kennt noch will, was Hebbel „Idee" nennt. Die Verschiedenheit lag in den Naturen. Von der Ausführung des Warbeck sagt Hebbel mit Recht, sie sei an der Idee gescheitert, deren volle Tiefe Schiller erst im Demetrius ergründete, den er darum auch bearbeitete.

Seine Ansicht von der Idee läßt noch eine ganze Reihe von Fragen aufkommen, läßt ihn gegen viele Dramen Stellung nehmen; es soll aber hier nur noch folgendes angeführt werden. Tiecks „Zerbino" bringt ihm die Idee nicht völlig zum Ausdruck; es wird hier zwar die falsche Poesie verhöhnt, aber nicht die wahre gezeigt, wir wollen aber — hier sieht man wieder aufs Deutlichste Hebbels Anschauungen — so wie der Götze stürzt, den Gott aus den Trümmern hervorwandeln sehen, dem der Altar gebührt. Hebbel will eine Frage nicht nur gestellt sehen, sondern auch die Antwort dazu haben[1]). Ähnlich ist seine Stellung zu Weiblingers „Anna Bullen"; ein König, der nur Abscheu und Entsetzen einflößt, ist nicht Idee genug für eine Tragödie; Weiblinger hätte dazu Stellung nehmen müssen, hätte Dialektik hineinlegen müssen, aber das tat er so wenig wie Laube in seinem „Struensee". Er schreibt darüber: eine Königin, die nur liebelt, die von der Naturmacht nicht unwiderstehlich fortgerissen erscheint, sondern nur mit ihr spielt, darf im Drama durchaus nicht auftreten. Die tragische Kunst hat nichts zu schaffen mit Leidenschaften, die sich wie ein Kaminfeuer bei einem gewissen Grad willkürlich auslöschen lassen. Genau dasselbe schreibt schon Hegel III, 550 über diesen Stoff: „Entschluß und Tat darf nicht auf der bloßen

[1]) Auch Gervinus meint V, 637, die Satire müsse den Weg zur Besserung zeigen, und wendet dies auf Tieck und Platen an.

Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre, oder sonst auf Leidenschaften beruhen, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann." Gutzkow zwar hat immer Ideen, die Hebbel anerkennen muß, doch ist ihnen sein poetisches Talent nicht gewachsen. Br. II, 29 scheint er ihm aber doch wieder die Ideen abzusprechen; er sagt, er verachte Leute, die wie Gutzkow eine Geschichte dialogisieren oder einen Charakter neu anpinseln; — wir erwähnten schon, daß seine Stellung Gutzkow gegenüber nicht immer objektiv ist, daher wohl dies Schwanken des Urteils.

Gründlich macht er Tgb. III, 387 seinem Grolle über die Gehaltlosigkeit deutscher Bühnendichtungen Luft. Er wolle eine neue Gattung von Drama, worin die Personen nur Kostüm-Modelle, Illustrationen für Pariser Moden seien, die Poesie im Dialoge Beschaffenheit und Preis der Stoffe behandle; so sei der Zusammenhang mit der Börse herzustellen; und diese Stücke versprechen, da der Gehalt der Zeit auf die Bühne gebracht werde, viel Abwechslung. „Was würde eine Birch-Pfeiffer, ein' Gutzkow nicht aus einer gewöhnlichen Ladenszene, wo ein Mädchen kaufen und der Vater nicht bezahlen will, und ein Kommis in dem Moment, wo sie schon die Tür in der Hand haben, aus einem Brief erfährt, daß er den Artikel billiger lassen kann als zuvor, ich sage, was würden diese Genien daraus machen. Sie würden uns moralische Stücke geben und uns unverschämte Kaufleute und Schneider vorführen, die, weil sie zuviel verlangen, nichts erhalten und aus Mangel an Abnehmern und Kunden bankerottieren müssen, und das würde manches einschlafende Gewissen wieder ermuntern. Sie würden uns Intriguenstücke liefern . . . Tragödien im höchsten Stil, auf die Schillers Worte passen: aber auch aus entwölkten Höhen usw. . . . man denke nur an die Kartoffelseuche und vergegenwärtige sich einen Mann, der eine Million hineingesteckt hätte." Die Äußerlichkeiten Iffland-

ſcher Dichtung verhöhnt er dadurch, daß er vorſchlägt, man ſolle ſie erſetzen, indem man bei bald hellſtrahlendem, bald verdunkeltem Luſtre Lach-Gas und friſche Zwiebeln herumreiche; die große Produktivität eines Raupach nennt er, X, 172, ein Taſchenſpielerſtück, in welchem aus einem Sacktuch eine Unzahl von Federbüſchen hervorgezogen werde. Ganz böſe ſchreibt er, Tgb. II, 265, über Halms Sohn der Wildnis: „Das ganze Stück bewegt ſich um den Bart des Ingomar . . . Er iſt ein Barbar, ſolange er den Bart trägt, und ſeine Geſittung iſt vollſtändig, ſobald er ſich ihn abſchneiden läßt. Der dramatiſche Geiſt erſcheint hier alſo zur Abwechſelung einmal als Barbier.“ Seine „Griſeldis“ nennt er „das non plus ultra des Schlechten . . . kalt und ſchwer und dumm wie Blei,“ Br. I, 360. Ebenſo verwirft er ſeine „Donna Maria de Molina“, ebenſo ergeht es Moſenthals „Deborah“ und ſeinen „Deutſchen Komödianten“. Höhniſch ſagt er Tgb. III, 87 von einem Stück: „Pferde hatten die Hauptrolle übernommen.“ Ich verweiſe noch auf Tgb. III, 390. IV, 349. X, 240. Beſonders wendet er ſich gegen Stücke, in denen etwas Ideenwidriges, etwas Unſittliches behandelt wird. Neſtroy greift er oft an, ſpricht von Augiasſtällen, die er hinterlaſſen, von dezennienlangem Abgaukeln ſeiner giftig ſittenloſen Poſſen. In franzöſiſchen Stücken, denen Lajas, Sardous, Villetards, herrſche der „Genius des Schweins“, treibe eine Generation ihr Weſen, auf die unmittelbar eine neue Sintflut folgen müſſe X, 240. (Siehe Tiecks ähnliche Stellung gegen neuere franzöſiſche Stücke IV, 132ff.) Die Moral in dieſen Stücken gleicht der Orange im Maul eines Schweinskopfes, Tgb. IV, XXIV.

In dieſen Kritiken haben wir etwas poſitiv ſehr Bedeutendes an dem Hervorheben der Idee. Es war gut und notwendig, daß da einmal eine ſcharfe Grenze gezogen wurde.

X.

Das Lebendige und Sinnliche im Drama.

Das Gegengewicht der Idee. — Der Dichter Hebbel in seiner Stellung zu Idee und Verkörperung. — Das Zuständliche über das Individuelle. — Beurteilungen. — Die Mittelstufe.

Die absoluten Philosophen und Hebbel gehen von der Idee als dem Wichtigsten aus: die Kunst hat den Zweck, sie zu veranschaulichen. Es klingt wie eine Entschuldigung, wenn Hegel I, 34. 43 sagt, die Kunst müsse sich als ihres Gestaltungsmittels „für den Sinn des Menschen" des Sinnlichen bedienen. Aber sie sehen, die Kunst hat sonst keine Existenzmöglichkeit. Hegel betont darum auch auf jeder Seite seiner Ästhetik das Lebendig-Wirkliche, und Hebbel sagt, die Idee habe nur insofern Wert, als sie individualisiert hervortrete, d. h. als das Produkt eines bestimmten Menschen und eines bestimmten Zustandes XII, 237. Je höher die Stellung ist, welche sie den Ideen geben, um so mehr werden sie gezwungen, auf ihre Verleiblichung hinzuweisen. Rötscher betont das nicht sonderlich, es ist ihm bei einem wahren Dichter selbstverständlich; der schaut alles und jedes durchaus immer in konkreter Gestalt an (Philos. der Kunst 50, 56), in sinnlicher Gestalt erscheint die Einheit des Allgemeinen und Besonderen, der wahren dichterischen Phantasie; darin eben zeigt sich der Geist des Künstlers.

Hebbels Eigenschaft war dies sicher nicht. Gervinus schreibt zwar Brw. I, 457 an ihn über seine Nibelungen, er freue sich über den fast befremdlichen Gegensatz dieser Fülle von

Sachen, von faßlichen Zügen, von greiflichen Handlungen zu den herkömmlichen Schildereien, die bei dem Hauptwerke des Dramatikers, seiner Charakteristik, gewöhnlich nicht über die hohlen Worte hinauskomme, aber wir messen Hebbel nicht an dem Millimeterstabe seiner Zeitgenossen und ihrer Dichtung, sondern an seinem eigenen Maß. Und da müssen wir doch Volkelt beistimmen, der 111 und 170 sagt, bei Hebbel finde die Umsetzung der Kraft dichterischen Schaffens ins Objektive nur teilweise statt, die Kraft bleibe zum Teil in betont subjektiver Form zurück; wir fühlen seine Anstrengung, die Zusammenraffung des Dichters, sein Sichnichtgenugtunkönnen an Kraft; aber eben darum werde das unerbittliche, Ruhe und Gewalt verbindende Schreiten des Schicksals weniger vernehmbar; viele Ideen, viele Reflexionen bleiben völlig unerkannt, weil ihm nicht gelungen sei, sie zur Anschauung zu bringen. Wir müssen dies hier erwähnen, weil Hebbel immer wieder das Veranschaulichen betont, und eigenem und fremdem Schaffen gegenüber so streng darauf achtet; wir glauben, daß der Grund dafür wohl ein dunkles, instinktives Gefühl einer Unzulänglichkeit war.

Daß Hebbel auf Individuen weniger achtet, wissen wir schon aus seinen eigenen Worten; er sieht, so schreibt er über seinen Schaffensprozeß Br. IV, 216, Gestalten mehr oder weniger hell beleuchtet und es reizt ihn, sie fest zu halten wie der Maler; Kopf nach Kopf tritt hervor, und alles übrige findet sich hinzu, wie ers braucht. Mit den Volkszuständen dagegen sucht er sich recht vertraut zu machen, bevor er ans Werk geht, denn aus diesen zieht das Drama seine ganze Kraft; dasselbe wiederholt er Br. IV, 233. Hier haben wir wieder eine der zugespitzten Hebbelschen Forderungen; man würde leicht in dem Kapitel über „Charakteristik" oder sonstwo Gegensätzliches finden können. Auch Hegel empfiehlt

I, 339—360 immer wieder das Hereinziehen der Umgebung, der Sitten, Gebräuche und Äußerlichkeiten des Lebens und der Menschen.

Leben heißt eine der Grundforderungen Hebbels an das Drama. Einmal stellt er folgende Regel auf: So schnell wie möglich scharfe Charakterzüge, die uns verbürgen, daß uns nicht für Kartenfiguren Teilnahme zugemutet wird; nun originelle Situationen, die uns der eben so gerechten Besorgnis vor dem einseitigen psychologischen Interesse entheben. Siehe auch Schlegel, Vorlesung. I, 47. Sind diese Bedingungen erfüllt, so steht ihm eine Posse höher wie ein Trauerspiel das kein inneres Leben hat, XI, 261, so gewiß, wie eine lebendige Fliege mehr wert ist wie ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geschnitzter toter Adler. Das französische Lustspiel verhält sich zu dem Bauernfelds und Töpfers wie eine lebendige Heuschrecke zu einer hölzernen. Heuschrecken sind ihm beide, aber das Leben der einen ist ihr Wert.

Hebbel hält scharfe Musterung. Goethes Faust stellt er besonders deshalb so hoch, weil er in ihm eine „unvergleichliche, wahrhaft einzige Darstellung des Mittelalters" findet, die jedermann auf jedem Standpunkt hinreißt; die frische Wiedergabe des Zustandes ist es, die ihn bezaubert; jedenfalls ein ganz eigenartiger Gesichtspunkt. Ist es für Hebbel die dichterische Phantasie, welche imstande ist, den Ideen wahres Leben zu verleihen, so verwirft er das nicht zu rechtem Leben Entwickelte oder Lebloſe als „Verstandesprodukt"; diesen Vorwurf macht er besonders Lessing. Sein „Nathan" ist ihm nicht die alles umfassende höchste Vernunft, sondern eine Verstandeskombination, XII, 8. Gegenüber der Emilia Galotti schwankt er wiederholt; er gibt zwar eine entschieden mächtige Wirkung zu, greift die Gestalten des Stückes aber stark an[1]), Tgb. I, 330 f.,

[1]) Börne II, 3 dasselbe, mit starken Vorwürfen.

III, 31, sie sind konstruiert, und das eigentlich Lebloſe wird um ſo widerlicher, je mehr es ſich dem Lebendigen nähert, Tgb. II, 131. Uhren sind keine Welten und darum sind „Stücke à la Leſſing" keine Dramen. Einmal ſchreibt er direkt, ſie ſeien ihm unausſtehlich. Ähnlich urteilt er über Schiller, Br. I, 145, ſeine „Jungfrau von Orleans" gehöre ins Wachsfiguren-Kabinett. Das Theater beherrſcht bei ihm die Dichtung. In der Geſchichte lebt, leidet und ſtirbt ſie ſchön und in Schillers Trauerſpiel ſpricht ſie ſchön. Einmal nennt er ſie eine „echte Theaterjungfrau"; neben dieſem Pfau würde ein einfaches edles Mädchen ſchlecht figurieren[1]). Beſonders hoch ſteht ihm an künſtleriſcher Lebendigkeit Wallenſteins Lager. Dasſelbe Tieck III, 47f. Hebbel merkt nicht, daß er ſtets Schillers Natur angreift, wenn er ſeine Dichtungen verurteilt. Körners Menſchen ſind ihm ekelhaft aufdringliche Tugendprotzen, Menſchen, denen das Leben nichts gilt. Sie ſind damit für Hebbel gerichtet, daß ſie keine Achtung vor dem Leben haben. Er wirft ihm vor, in ſeinen Stücken herrſche lauter ewige Begeiſterung und Leidenſchaft, ohne daß die Quelle aufgedeckt werde. Hebbel hätte ſagen können, die Quelle ſtecke im Dichter, nicht in ſeinen Geſtalten; dieſe leben ſelber nicht. Sie haben kein Kolorit, keinen Charakter, keinen Beruf, Marionetten ſind ſie, aber Hebbel ſpricht von Körners völliger Unzulänglichkeit. Über alles Friſche hat er eine offene Freude, ſo ſchreibt er X, 187 über das harmloſe Stück Dittersdorfs Doktor und Apotheker: „Das iſt Komik, das iſt Muſik. Freilich alles unſchuldig, nicht pikant, aber dafür auch friſch und natürlich.

[1]) Schlegel III, 392: Der Prüfung kann der innere Unzuſammenhang in dem mit ſo ungemeinem Verſtande herausgerechneten Drama nicht entgehen. — Daß Hebbel ſein Urteil über dies Stück teilweiſe zurücknimmt und ſpäter zu ganz anderen Anſchauungen kommt. intereſſiert hier nicht.

Man sieht die Kunst in ihrer Kindheit, aber eben ein Kinderantlitz gleicht einem Engelantlitz." Selbst dem hausbackenen Birch-Pfeifferschen Talente macht er einige Komplimente, weil ihr Ton doch natürlicher ist als der zeitgenössischer Jambenhelden; auch von Nestroys gesundem Naturell und tüchtigem Talente spricht er in demselben Gegensatze. Grabbes „Napoleon" nennt er einen Stoff, der nicht in den Schacher der Halben paßt. Er ist in Grabbes Fassung wie ein Schachspiel, Tgb. I, 172f., der Napoleon selber ist nicht einmal eine Schachfigur. Öfter kommt Hebbel darauf zurück, macht Vorschläge, entwirft selbst in großen Zügen einen Napoleon, wie wir noch sehen werden. Tgb. IV, 190 spricht er von „bleiernen Soldaten in grotesken Formen"; Tgb. III, 120 führt er aus, er stelle seine gewöhnlichen Figuren auf den Kopf, um sie zu ungewöhnlichen zu machen, und verlasse, sobald er nur könne, den gefährlichen Boden, wo der Verstand mit seinem Maßstab hinter ihm her schreite, um sich in eine nebelhafte Ferne zurückzuziehen. Jedenfalls hat ihm Grabbes Dichtung keinerlei Ähnlichkeit mit einem organischen Schaffensprozeß. Das — wir würden heute sagen — Genial-Impressionistische an Grabbe ist ihm widerlich, weil es zwischen Banalitäten erscheint.

Gutzkow ragt nun zwar über die „nüchternen Aftergeburten unserer ordinären Jambenschmiede" hinaus, bleibt aber hinter einer „lebendigen Schöpfung" noch weit genug zurück. Bei seinem „Werner" packt ihn, Tgb. II, 17, ein Entsetzen über eine solche Abirrung von allem Menschlichen, ja er sagt sogar „Trivialeres, Unsittlicheres gibt es nicht". Auch X, 151 spricht er von Mangel an menschlichen Leiden. Tgb. I, 356 sagt er dann, er stehe noch unter den Fratzen und Figuren Bauernfelds und Töpfers, weil er Höheres wolle; sein „Nero" sei nicht auf etwas Ewiges in der Menschennatur zurückgeführt, das könne nur durch Gefühl geschehen, er stecke

aber voll Räsonnement und Spekulation. Ähnlich ist auch der Gesichtspunkt gegenüber Laubes „Struensee"-Bearbeitung. „Theaterschriftsteller" nennt er die Dramatiker gern. Höhnisch schreibt er Tgb. IV, 233: „Der Theater-Schriftsteller studiere die Kunst, Kolophonium für Elektrizität auszugeben." Gustav Freytags Römer in seinen „Fabiern" sind mathematische Figuren, gegen welche die Billardkugeln, die vor dem Queue auf dem grünen Tuche herumspringen, noch beseelt erscheinen. Nicht auszuführen ist, was er von ähnlichen Gesichtspunkten aus noch anderen Dichtern vorwirft. Über Kühnes „Verschwörung in Dublin" faßt er sich Tgb. IV, 293 zusammen: „Die Sprache aktenmäßig nüchtern und alles wie auswendig gelernt. Zuviel aufgebauscht, wie Schaum im Nachttopf."

Hegel schon nennt die dramatischen Gestalten der Franzosen formelle und abstrakte Repräsentanten allgemeiner Gattungen und Leidenschaften, III, 506. Auch Hebbel verwirft Tgb. IV, 297 das sogenannte „Ideal" ihrer klassischen Tragödie als eine „hohle Abstraktion", fügt aber hinzu mit Hinblick auf Victor Hugos Bühnendichtung, nicht minder sei es der Naturalismus ihrer Romantik. „Sie müssen alles in flüchtige Gase auflösen oder in tote Asche verwandeln; die schöne Mittelstufe, auf der die Erscheinung sich in ihrem vollen Rechte behauptet, ohne das Gesetz, aus dem sie hervorging, darum zu verdunkeln oder gar zu ersticken, ist ihnen unbekannt." „Übrigens", schließt Hebbel, „steige ich lieber mit Corneille und Racine in den Luftballon, als ich mich mit Victor Hugo und Konsorten in den Mist einwühle."

Diese Mittelstufe also ist Hebbels Standpunkt, und was er hier von den Franzosen sagt, ist, wie das nächste Kapitel noch näher ausführen soll, allgemeingültig für seine Dichtung und Kritik.

XI.

Die Mitte zwischen Idealismus und Naturalismus.

Unterschied zwischen Naturtreue und Naturwahrheit. — Begriff der Wahrheit. — Das künstlerische Vermögen und der Instinkt des Tieres. — Die Kunst soll mit dieser Welt brechen. — Die reale Welt soll in der Kunst ein doppeltes Fundament haben. — Unklarheit. — Hebbel und Schiller. — Wahrheit im Mythus.

Längst war die Ästhetik über die Theorien des 18. Jahrhunderts von der Nachahmung der Natur hinaus. Man hielt sie nicht nur für sinnlos, sondern auch für unmöglich. (Jean Paul I, 12, Solger 150, Hebbel Tgb. IV, XXIII usw.) Die Kunst, welche nicht mehr will, steht ihnen auf der untersten Stufe; Ifflands und Schröders Gestalten verwirft Hebbel durch die Bezeichnung „Menschen-Daguerrotypie", XII, 234. Die Kunst ist im Gegensatz zur Unerschöpflichkeit der Natur begrenzt, — Hebbel macht das Wortspiel, Tgb. III, 45 „Die Kunst ist eine zusammengepreßte Natur und die Natur eine auseinandergelaufene Kunst". Jean Paul, der sich gerade mit dieser Frage viel beschäftigt, sagt I, 14: „Ungleich der Wirklichkeit, die ihre prosaische Gerechtigkeit und ihre Blumen in unendliche Räume und Zeiten verteilt, muß eben die Poesie in geschlossenen beglücken". Hebbel macht in diesem Sinne den Unterschied zwischen Naturtreue und Naturwahrheit und sagt Tgb. IV, XXIII, erstere liege im Detail und sei nicht zu erreichen, letztere dürfe gefordert werden, denn sie liege im Ganzen. Die Kunst muß „das von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu der Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführen", dieses Wort Hegels, I, 144, 200 usw.

faßt den Sinn aller dieser Äußerungen am besten: Wahrheit im höchsten Sinne will die Kunst. Man beachte den Hegelschen Ausdruck „das von Zufälligkeit Befleckte". Die Welt, die Wirklichkeit ist unendlich, unerschöpflich, aber unvollkommen, unrein, unklar. Die Kunst muß über sie hinaus, ihrer Idee entgegen, darf nicht bei ihrer zufälligen Form stehen bleiben; sie muß, sagt Hebbel, das Maß der Wirklichkeit überschreiten, muß *scharfe, ganze Umrisse* bieten. Die Kunst muß dauernd wählen zwischen Zügen, die sie fortlassen und solchen, die sie aufnehmen kann; niemals kann sie die Natur roh brauchen (Jean Paul 19.) Rötscher Jahrb. II, 212 setzt auseinander, daß der Künstler, welcher die Natur so nach seinen höheren dichterischen Absichten umformt, gerade *durch die Verletzung dieser gemeinen Naturwahrheit eine poetische Wahrheit gewinne*, welche viel höher und gewaltiger sei. Schelling V, 406. Hegel I, 199 dasselbe. Die Kunst muß in ihren Gebilden über die Natur hinaus, wir halten sonst in Sachen der Kunst leicht etwas unter der Natur, Tgb. I, 167. Naturtreue kann künstlerisch die höchste Sünde sein; es gibt Punkte, an welchen der Künstler nur vorsichtig vorüberstreifen darf, Punkte an denen jeder Realismus vernichtend ist im Interesse wahrer Gestaltung: das sind Momente, in welchen die Natur unbelauscht sein will, und *kein Blick in ihr Mysterium* hineinfallen darf, Tgb. I, 374. Der Künstler muß eine heilige Resignation kennen, die auf eine letzte Erklärung des Weltmysteriums verzichtet. Hebbel spricht das einmal den Tieckschen Novellen gegenüber aus, sie kommentieren die Natur eigentlich mehr als sie sollen und dürfen; die höchste Wirkung der Kunst aber trete nur dann ein, wenn sie nicht fertig werde; ein Geheimnis müsse übrig bleiben, und läge das auch nur in der dunklen Kraft des entziffernden Wortes. Brw. II, 290 (25. Okt. 1862.) „Sie stimmen gewiß mit mir darin

überein, daß ein gewisses Rembrandtsches Helldunkel wesentlich zur Natur des Dramas gehört." Gewiß sind diese mystischen Äußerungen auf Schelling und Görres zurückzuführen, doch kamen sie einem geheimen Zuge seiner Natur stark entgegen.

Die kosmischen Gesetze, sagt Hebbel Tgb. IV, 294, dürfen nicht klarer in des Künstlers Gesichtskreis fallen wie die organischen in den des Tieres. Er nennt dort das künstlerische Vermögen eine Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen. Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht. Ein ähnliches Traumleben führt der Künstler. Hierher gehörte der ganze § 13 Jean Pauls, vom „Instinkt des Menschen", um zu beweisen wie seine Meinung der Hebbels ganz ähnlich ist. Soweit geht Hebbel in Ablehnung der Wirklichkeit, daß er sagt, die Kunst habe die reale Welt in dem Sinne völlig zu negieren, daß sie sie von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsreihe trennt und auf den Urgrund zurückgeht. Wir erinnern uns der oben angeführten Stelle aus Hegel, die ganz das Gleiche will. Die Kunst soll mit dieser Welt brechen und eine andere dafür aufbauen (Brw. II, 517, 9. März 1863, und Hegel III, 266 u. 283).

In der Charakteristik z. B. muß ein Individuum oft ein das Maß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtsein besitzen, die Griechen und Shakespeare beweisen das; das ist im Richard III. ein gewisser dämonischer Zug, der ihn jeden Augenblick über die gemeine Wirklichkeit hinausträgt. (Rötscher, Shakespeare 34.) Manchmal braucht nicht das Ganze des Charakters der Wirklichkeit enthoben zu werden, sondern nur Momente desselben. Andrerseits wird der Dichter oft manche Züge der Wirklichkeit nur fortzulassen brauchen, um andere, wichtigere dadurch stärker hervortreten zu lassen. Wichtig ist nun hier eine Stelle Tgb. IV, 263, wo

er schreibt: „Ich setze den Realismus hier und überall ausschließlich in das psychische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selber einer . . . die Gesetze der menschlichen Seele respektiere ich daher ängstlich." Er wendet also nicht den gemeinen, sondern den künstlerischen Realismus an. Das wird noch besonders klar, wenn wir uns aus dem vorigen Kapitel erinnern, daß Hebbel ausgeführt hatte, er lege, was die Wirklichkeit betreffe, nur Gewicht auf das Zuständliche, während er seine Gestalten frei in der Phantasie entwerfe; allerdings frei in der Phantasie entwirft er sie, aber seine Phantasie hält sich realistisch an die Gesetze der Seele.

In all diesen Behauptungen haben wir wieder ein starkes Hervorheben des Ideellen. Darum muß andrerseits auch wieder das Reale so stark betont werden, nicht ohne daß man mitunter im unklaren ist, was er stärker betont wissen will. Den bisher angeführten Sätzen stehen daher folgende entgegen.

Tgb. IV, 37: „Realismus und Idealismus, wie vereinigen sie sich im Drama? Dadurch daß man jenen steigert und diesen schwächt." Noch stärker betont er den Realismus Tgb. III, 264; man dürfe es mit der realen Welt ja nicht leicht nehmen, die dramatische Kunst habe es mit lauter Ungläubigen zu tun und darum müsse die reale Welt hier ein doppeltes Fundament haben (auch Hegel III, 234). Es will sich doch nicht ganz mit dem so starken Hervorheben der Idee vertragen, wenn er sagt: Die Metaphysik des Künstlers muß aus dem Leben hervorgehen, dann wird etwas Gesundes entstehen. Entspringt aber umgekehrt das dargestellte Leben einer Metaphysik, so ist das Dargestellte ein Monstrum. Hebbel fühlt eben das unkünstlerisch starke Betonen der Idee

manchmal wie einen Vorwurf. „Der Dichter", schreibt er Br. I, 212, „darf in keinem Gebiet fremd sein, was zu Seele und Geist in irgend einem Bezug steht, denn nur, wenn er das Universum in sich aufgenommen hat, kann er es in seinen Schöpfungen wiedergeben. Das haben auch alle Hohepriester der Kunst gefühlt, Goethe war eine Encyklopädie und Shakespeare ist eine Quelle der englischen Geschichte." Jean Paul äußert sich über diese Dinge einmal in einem Bilde I, 9: Wer hat mehr die Wirklichkeit bis in ihre tiefsten Thäler und bis auf das Würmchen darin verfolgt und beleuchtet, als das Zwillingsgestirn der Poesie, Homer und Shakespeare . . . Wie die bildende und zeichnende Kunst ewig in der Schule der Natur arbeitet: so waren die reichsten Dichter von jeher die anhänglichsten, fleißigsten Kinder, um das Bildnis der Mutter Natur andern Kindern mit neuen Ähnlichkeiten zu übergeben. Wie wurden nicht Shakespeare und noch mehr Cervantes vom Leben durchwühlt und gepflügt und gefurcht, bevor in beiden der Blumensame ihrer poetischen Flora durchbrach und aufwuchs!" Dasselbe sagen Hegel I, 362f., III, 485. Solger 222. Hebbel weiß, wie sehr ihm gerade diese Ergänzung seiner Natur Not tut.

Schiller macht er darum auch den Mangel dieser Naturwahrheit wieder besonders zum Vorwurf; — fühlte er, daß er selber ein wenig mit Schiller verwandt war? Wie ein Gesamturteil über ihn liest sich, was er XI, 140 schreibt: Er „steckte sich die Sphäre ab, er floh aus der realen Welt in die ideale, in die der vorher bestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie und richtete sich dann dieser Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand . . . Er schlich sich an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst vorbei . . . Diese besteht nicht darin, eine

ideale Welt in die reale als ein Bild hinein zu hängen und das Bild mit bengalischer Flamme zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervor zu arbeiten, und es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, daß es leichter sein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen." Hebbel hat uns, wie vorn erwähnt, versichert, er schreibe seine Kritiken nur zum Zwecke persönlicher Beruhigung; hier fühlen wir das deutlich heraus. Ähnlich wie von Schiller sagt er von Grabbe, Tgb. III, 120, er habe sich in die Hyper-Genialität, die die Welt überbieten wolle, geflüchtet, er erkenne die Wahrheit nicht an, die dem Anagramm der Natur zugrunde liege. Auch mystischen, märchenhaften Stoffen gegenüber verlangt er die Wahrheit, die tief in ihnen liegt. Shakespeares und Calderons Zauberwelten liebt er und haßt Nestroys und Raimunds Tollhausspuk. Geibel hat in seiner „Brünhild" die Wahrheit des Mythus nicht zum Ausdruck gebracht, er ist nur wie ein Galanterie-Drechsler, der eine tausendjährige Eiche um ein Billiges an sich gebracht hat, Br. VI, 95. Die Wahrheit solcher Mythen ist nicht dadurch zu erzwingen, daß man sie vermenschlicht, daß man sie gar auf ein Naturgesetz reduziert, Br. V, 94; trotzdem gestattet Hebbel sich, Brw. II, 189, (23. Febr. 1863) auch nie, ein Motiv aus der dunklen Region unbestimmbarer und unbestimmter Kräfte zu entlehnen. Er sagt, er beschränke sich darauf, die wunderbaren Lichter und Farben aufzufangen, welche unsere wirklich bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern. Der Gyges sei ohne Ring möglich, die Nibelungen ohne Hornhaut und Nebelkappe.

Wir sehen, wie schwer ihm die Festlegung des Begriffes „Wahrheit" fällt, sie muß eben je nach dem Stoffe wieder besonders bestimmt werden und hat auch in jedem einzelnen Falle wieder ihr eignes Antlitz.

XII.

Drama und Geschichte.

Hebbels frühere Stellung. — Wirkung der absoluten Philosophie und der Shakespeare-Forschung. — Rötschers Verdienste um Läuterung des Begriffes. — Hebbels Auffassung. — Die Treue bei Begebenheiten, bei Charakteren. — Urteile. Schillers Jungfrau und Wallensteins Lager. — Uhlands Schätzung.

„Das Drama bedarf der Anlehnung an die ältesten Überlieferungen eines Volkes, seien diese nun in der Sage oder in der Geschichte niedergelegt, wenn es nicht haltlos zerflattern soll," so schroff stellt Hebbel XII, 21 die Forderung, eine Forderung, die aber nicht allein in der nationalen Aufgabe des Dramas ihren Ursprung hat, wie wir sehen werden. Er beruft sich auf die Griechen, die sich auf ihre Mythologie stützten und auf Shakespeare, der die ganze englische Geschichte in sein Drama leitete[1]).

Aus Hebbels frühester Zeit stammt eine Erörterung, die das Drama seinem Werte nach mit der Geschichte vergleicht. Es heißt da, die Geschichte halte sich allein an das Seiende, das Drama aber müsse Seiendes und Werdendes auf gleiche Weise behandeln und darum sei das Drama größer. Dieselbe tiefe Stellung nimmt die Geschichte ein in dem Ausspruch, sie sei für den Dichter nur „ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen". Auch Goethe faßte wohl die Geschichte so auf, wenn er sagt: Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er

[1]) Auch Hegel begünstigt historische Stoffe V, 243.

erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.

Die absolute Philosophie hat durch die Einführung höherer Gesichtspunkte, umfassenderer Betrachtungsweise dann eine andere Auffassung des Begriffs „Geschichte" eingeleitet. Man suchte in der Geschichte die Idee, die Wesenheit der Begebnisse; man begann sie als welthistorischen Prozeß zu betrachten, man nannte es kurzsichtig und beschränkt, den engen Marktplatz des Lebens für das Universum zu halten, die eigene Stadt, Land und Volksgeschichte für die Geschichte der Ewigkeit. Man drang förmlich auf Läuterung des Begriffs „Geschichte", und lange Zeit wurde über kein mit der Idee zusammenhängendes Thema so viel gedacht und geschrieben als über dies. Die Romantiker, die Anhänger Schellings und Hegels und die Jungdeutschen deuteten daran herum, wenn auch nicht in einem Sinne. Auch die intensive Shakespeare-Forschung gerade jener Zeit hat diesen Begriff viel in Diskussion geführt.

Rötscher war es, der sich besonders darüber ausgelassen hat und von dem wohl die meisten zeitgenössischen Auffassungen beeinflußt sind. In seiner „Kunst der dramatischen Darstellung" S. 33 schreibt er: da der Weltgeist selbst der Schöpfer der geschichtlichen Begebenheiten ist und die geschichtlichen Charaktere seine Träger sind, so wird auch in allen großen Phasen der Weltgeschichte die geschichtliche Wahrheit mit der poetischen zusammenfallen, weil die erstere die ewige, aus der geschichtlichen Bewegung sich hervorbringende Idee darstellt, nur daß die geschichtliche Wirklichkeit noch mit groben unreinen Stoffen, die an jede geschichtliche Entwicklung in ihrer Bewegung anschließen, versetzt ist. Der große Dichter ist daher hier nur der chemische Künstler, welcher die Sonderung vornimmt." Also der Dichter stellt nur den Geist der Geschichte dar, das Wesentliche. Der Dichter also muß das Wesen des Geschichtsprozesses

erfassen. Die Weltgeschichte sammelt, wie Hebbel Br. I, 195 schreibt, Strahlen für eine neue Sonne, dafür muß der Dichter ein Gefühl haben. In der oben zitierten Schrift schreibt Rötscher S. 49 f.: Geschichte sei der höchste Ausdruck der göttlichen Vernunft. „Mit dieser Erkenntnis tritt erst die höchste Aufgabe der dramatischen Poesie, den Geist der Geschichte abzuspiegeln, . . in ihr volles Recht. Der dramatische Dichter kann durch die treue Darlegung des geschichtlichen Geistes, durch die reine Wiederspiegelung der geschichtlichen Bewegung, ohne subjektive Zutaten, den Prozeß des göttlichen Geistes am reinsten vor uns auslegen." Wenn der Dichter, fährt Rötscher fort, so mit der Fülle des Lebens, mit dem Reichtum der Geschichte wetteifernd alles nur Stoffartige, nur der zeitlichen Erscheinung Angehörige überwinde, könne er ein reines Abbild des Weltgeistes in seiner unerbittlichen, alle Einseitigkeiten sichtenden Dialektik geben, sei er der wahre Ausleger und Verkünder der göttlichen, ganz in die Wirklichkeit eingedrungenen Vernunft. Das ist die neue Auffassung der Geschichte und daher resultiert nun auch ihre neue Stellung zur Dichtung.

Hebbel sagt, dem umfassenden, tiefen Blick des Dramatikers erschließe sich der Geist des Lebens, und wenn ein Kunstwerk den Geist des Lebens enthalte, dann sei es historisch, selbst wenn es ein reines Phantasiebild sei. Bringt der Dichter, heißt es an einer anderen Stelle, von so hohem Standpunkte aus das Resultat der historischen Prozesse in großzügigen Bildern zum Ausdruck, offenbart er auf diese Weise das Wesentliche im Werden der Welt und der Menschheit, ist das Kunstwerk, indem es dies stets tut, ein Niederschlag der wandelnden Zeit, so ist die Dichtkunst die eigentliche Geschichtsschreibung. Tgb. II, 57. XI, 5. Ulrici sagt direkt, Dramatiker sei so viel als „historischer Dichter". Hebbel sagt in seinem Aufsatz Mein

Wort über das Drama, es sei ein Drama möglich, „das den Strom der Geschichte bis in seine geheimnisvollsten Quellen — dafür hält er die positiven Religionen — hinein verfolgt, und das, weil es in dialektischer Form alle Konsequenzen der diesen zugrunde liegenden innersten Ideen an den zuerst bewußt oder unbewußt davon ergriffenen Individuen veranschaulicht, ein Symbolum der gesamten historischen und gesellschaftlichen Zustände, die sich im Lauf der Jahrhunderte daraus entwickeln mußten, aufstellt." Er denkt hier zwar speziell an eigene Pläne, Moloch, Christus usw., aber der hier dargelegte Begriff ist derselbe: Die Dichtung als bestimmt, das Wesen der Geschichte darzustellen. Jetzt sagt Hebbel zwar auch noch, daß ihm die historischen und traditionellen Überlieferungen nichts gelten, aber sie gelten ihm nur insofern nichts, als er das Wesen des Geschichtsprozesses erfaßt hat, Br. IV, 6.

Es ist von diesen Anschauungen nur ein Schritt weiter, daß Hebbel sagt, die Geschichte sei nur deshalb keine echte Tragödie, weil sie kein System habe, Tgb. I, 516. Es ist dies dasselbe, was Jean Paul I, 4 in die Worte kleidet: Geschichte sei „das höchste Trauer- und Lustspiel", natürlich für den Kundigen; und Wienbarg (Ästh. Feldz. 43 ff.) sagt: „Der wahre Geschichtsschreiber muß Dichter sein. Geschichte, sie ist Kunst, Kunst auf ihrem höchsten Gipfel. Ulrici, Shakespeare 616 „Die historische Idee ist aber ihrem wahren Inhalte nach notwendig stets auch poetisch".

Recht verschieden ist nun die Stellung der Zeitgenossen zu der Frage der historischen Treue, ob in den dichterischen Darstellungen ein Abweichen von Begebenheiten oder Charakteren gestattet sei. Tieck, Solger, Ulrici, Julian Schmidt, Melchior Meyr verlangen mehr oder weniger nachdrücklich „Treue". Tieck sagt, ein Drama werde „um so poetischer und um so größer sein, je näher es sich der Wahrheit halte",

die Dichtkunst könne schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit werde, III, 42. Ulrici nennt, 370, das Drama der Geschichte gegenüber gebunden, die Poesie solle in einem höheren Sinne eine Dienerin der Weltgeschichte sein. Hebbel dagegen (wie auch schon Hegel I, 350 f. und Rötscher an unzähligen Stellen) verteidigt ein Abweichen im Stofflichen. Tgb. III, 217: „Im Stoff kann nicht der wahre historische Charakter des Dramas liegen; ja für wen das Abweichen des historischen Dramas von der Geschichte eine Sünde an der Geschichte ist, für den muß auch der Tisch eine Sünde am Baum sein." So führt Rötscher (Kunst der dram. Darstellung III, 22) aus: Historische Treue sei ein Unding und vertrage sich nicht mit dem Zweck des Dramas. Die Kunst habe es nur mit der poetischen Wahrheit zu tun. Es weiche hier „das relativ Wahre" „einer höheren Wahrheit". Allerdings, fügt er hinzu, haben wir ein Recht, uns gegen die Verletzung geschichtlicher Treue aufzulehnen, sobald die poetische Veränderung hinter dem Geist zurückbleibe, der sich in der geschichtlichen Wahrheit ausspreche.

Gelegentlich der Aufführung von Mosens „Sohn des Fürsten" ist nun ein heftiger Streit entbrannt über die historischen Charaktere — es handelt sich in dem Stück um eine unhistorische Auffassung Friedrichs des Großen. An der Hand dieses Stückes wird nun das Thema von fast allen bedeutenderen Kritikern durchgehechelt. Rötscher ist darüber wieder am ausführlichsten. (Kunst der dram. Darstellung III, 22). Er macht einen Unterschied zwischen historischen Charakteren in engerem und weiterem Sinne, die letzteren, mythologisch überlieferte Gestalten, dürfen freier behandelt werden. Den ersteren aber dürfe kein anderer Kern verliehen werden, weil sie ja gerade durch denselben das sind, was sie sind, nämlich Organe des Weltgeistes. Im Zufälligen und

Akzidentellen allerdings habe der Dichter das Recht von der Geschichte abzuweichen, und sie durch Hinzufügung oder Hinwegnahme individueller Züge nach dem dichterischen Zweck zu formen. Übereinstimmungen wie Abweichungen aber sollen nur der Ausdruck eines und desselben Prinzipes sein, der überall nach Bedeutsamkeit strebenden, die Züge unserer nur endlichen und vergänglichen Natur mit charaktervollen Zügen vertauschenden Kunst. Der Dichter habe die Pflicht abzuweichen, wenn er uns dadurch eine dem Wesen des Individuums entsprechende, in Wirklichkeit vielleicht nicht zum Ausdruck gekommene organische Einheit aufzeigen könne.

Ganz in demselben Sinne sagt Hebbel über Mosens „Sohn des Fürsten" XII, 213: Der Dichter darf aber nur steigern, was wirklich vorhanden ist, nicht hinzutun, was dem Grundton eines Charakters widerspricht, . . . er sündigt eben so sehr, wenn er über die ursprünglich gegebenen Bedingungen hinausgeht, als wenn er bei der gemeinen Natur stehen bleibt[1]). Hebbel stimmt in diesen Forderungen auch mit Melchior Meyr überein, der in Rötschers Jahrbüchern I, 222 schreibt: „In allem, was zum Wesen des historischen Charakters gehört und seine Stellung in der Geschichte begründet, muß der Dramatiker der Geschichte folgen." Doch ist er im übrigen empört über die — allerdings auch recht schlechten, unkünstlerischen — Aufsätze Meyrs in den Jahrbüchern und wundert sich, Tgb. II, 131, daß fortwährend große Dummheiten über Charaktere, über ihre Treue, ihre Übereinstimmung mit der Geschichte abgeleiert werden[2]).

[1]) Jean Paul 501: „Kein Dichter darf Charaktergepräge und Kopf einschmelzen und einen zweiten auf dem Gold ausprägen. Unser Ich empört sich gegen Willkür, an einem Fremden verübt . . . Wozu denn geschichtliche Namen, wenn die Charaktere umgegossen werden dürfen?

[2]) Th. Mundt schreibt an Hebbel, Brw. II, 359. „Das historische

Gerade beim geschichtlichen Drama hilft es nun nichts (Tgb. IV, 23), wahre Charaktere zu schaffen, große Individuen auf die Beine zu stellen, hier ist eine „überwältigend treue Veranschaulichung der Verhältnisse" erforderlich, XII, 85.

An sich gilt dem großen umfassenden Dichterblick weder ein großer Geschichts-Abschnitt, noch ein großer Mensch etwas, er erscheint ihm nur als die Quadratwurzel eines größeren; darum ist das Leben eigentlich nur für und durch die Geschichte vorhanden, zur höheren Entwicklung. Es ist dies dasselbe, was Hebbel (weiter vorn in diesem Kapitel) in die Worte kleidet, die Geschichte sammle Strahlen für eine neue Sonne. Diesen historischen Blick, die gleichsam historische Weltanschauung (Ulrici Shakespeare 616 ff.) muß nun jeder größere Dramatiker haben. Von Shakespeare sagt er so, Br. I, 209: „Er ward nur ein großer Dramatiker, weil er ein großer Geschichtskundiger war." Diese Anschauung atmen auch durchaus die oben genannten Stellen in Ulricis Buche, das gewiß einen tiefen Eindruck auf Hebbel gemacht hat. Schwere Vorwürfe macht er Massinger für seinen „Ludovico". Er fragt: Wo bleibt die untergehende, ihrem Schicksal noch im Erliegen trotzende und krampfhaft zuckende alte Welt, wo die in rührender Hülflosigkeit aufsteigende, noch markloſe und ungestaltete neue? Massinger hat es nicht verstanden, diesen großen Geschichtsmoment zu gestalten, er hat uns nur ein Bild gemalt ohne diesen gewaltigen Hintergrund. Ja, er hat sogar alles nach Italien, ins Zeitalter Karls V. verlegt, und da gleicht das Stück einem fremdartig und traurig dastehenden asiatischen Gewächs unter europäischem Himmel (auch XII, 85). So

Drama hat in dem Sinne, in dem Sie es fassen, eine ungeheure Zukunft, und sie ist die Zukunft unserer poetischen und geistigen Kultur überhaupt." Wir können aber nicht annehmen, daß Mundt meinte, Hebbels Auffassung sei eine eigene!

gewaltig und fruchtbar schien aber Hebbel gerade dieser historische Moment zu sein, daß es ihn reizte, ihn zu überwinden, obwohl ihm anfänglich davor graute, Br. IV, 72. Schließlich hat er denn daraus seinen „Herodes und Mariamne" geschaffen und ganz speziell den großen historischen Moment herauszuarbeiten gesucht. Seine schwersten Anschuldigungen, auch seine andauerndsten richten sich gegen Schillers „Jungfrau von Orleans". Er sagt kurz: Der bedeutendste Stoff der Geschichte ist auf eine unerträgliche Weise verpfuscht. Das Drama ist weniger poetisch, weniger tragisch als die Geschichte. Die Akten ihres Prozesses zeigen ihren Charakter menschlich wahrer, als Schiller ihn formte, und das ist wohl der schwerste Vorwurf, der einem historischen Stoffe im Drama gemacht werden kann. Wir sahen schon Rötschers Stellung zu dieser Frage; sie ist dieselbe wie die Hebbels. Er warnte öfter, z. B. Kunst der dram. Darstellung III, 36, die Dichtung habe schwere Mühe aufzubieten, „der Tiefe des geschichtlichen Geistes nachzudichten und in dem idealen Abbild der Geschichtskämpfe nicht hinter der Wirklichkeit zurückzubleiben." Gerade über Schillers „Jungfrau" waren sich aber damals die Stimmen einig, siehe Schlegel III, 412 (Vorlesungen) und Tieck IV, 153: sie führen dasselbe an, was Rötscher und Hebbel behaupten. In dieser Hinsicht kann ihm Schillers „Wallenstein" natürlich auch nicht genügen; er sagt, der dreißigjährige Krieg guckt nur hin und wieder, nur dann, wenn dem Herzog die Sentenzen ausgehen und wenn Max und Thekla von ihrer Liebe ausruhen, schlüchtern hervor; dagegen nennt er „Wallensteins Lager" XI, 207 seine glänzendste Dichter-Schöpfung. Das sind alles rohe Soldaten und abenteuerliche Figuren, wie sie der Krieg zu Dutzenden hervorruft, und nichtsdestoweniger schreitet der historische Geist mit leuchtenden Augen auf eine auch dem Halbblinden noch erkennbare Weise hindurch. In Hebbels

Auffassung der Geschichte wurzelt auch seine auffallende Überschätzung Uhlands. Er sagt X, 372, er „wählte die historischen Momente besser wie Kleist, er behandelte sie würdiger und größer wie Schiller". Hebbel nennt Br. II, 25 „Herzog Ernst" und „Ludwig den Bayern" Dichtungen, die er in ihrer lautern Eigentümlichkeit und ihrer großartigen Symbolik durchaus den höchsten dramatischen Erzeugnissen beizähle. Im übrigen hält Hebbel im Gegensatz zur englischen Geschichte die deutsche, speziell die Hohenstaufen-Geschichte für nicht ergiebig und dichterisch infolge ihres niederdrückenden Gehaltes für wenig brauchbar (siehe auch Heine, Reisebilder III, 194f.). Bauernfeld bringt ihm in seinem „Franz von Sickingen" die ungeheuren Geschichtselemente nicht zu ihrem Recht — ebensowenig Laube in seiner „Struensee"-Bearbeitung — den Schluß des Bauernfeldschen Stückes findet er ganz unbefriedigend, weil der Held in einem Kampfe, den er und seine Gefährten in Wahrheit nur ihrer persönlichen Interessen wegen geführt haben, zu lebhaft vom Jahre 1850 träumt. Es stört ihn hier das Verkehren der Wahrheit ebenso wie das unhistorische Vorgreifen durch Ahnungen.

XIII.

Charakteristik.

Ihre Bedeutung im Drama. — Zusammenhang mit den Bestimmungen über Idee und ihre Verkörperung. — Einigkeit Hebbels mit den Zeitgenossen. — Shakespeare stellt die Totalität der Menschheit dar. — Das Volk im Drama. — Typen. — Gegen Schiller. — Napoleon.

Nach dem vorher Erwähnten ist es selbstverständlich, daß die Charakteristik eine ganz große Rolle spielen muß. Hegel ist sie I, 303 der eigentliche Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung. Hebbel sagt, daß sie vor allem den dramatischen Künstler mache. Die Aufgabe der Charakterisierung ist ein wesentlicher Teil der Aufgabe der Versinnlichung, der Verkörperung. Es ist weiter vorn schon gesagt, daß eine allgemeine Bedeutsamkeit um so sicherer und vollkommener zu erreichen sei, je mehr sie individualisiert hervortrete, daß also nicht nur eine Zusammengehörigkeit des Allgemeinsten und Besondersten bestehe, sondern sogar eine Untrennbarkeit, eine wechselseitige Abhängigkeit. Hegel sagt darüber: „Die Idee als Ideal sei in ihrer Bestimmtheit sich auf sich beziehende subjektive Einzelheit; die wahrhaft freie Einzelheit aber habe sich nicht nur als Allgemeinheit, sondern eben so sehr als konkrete Besonderheit, und als die einheitvolle Vermittlung und Durchdringung dieser Seiten zu erweisen. Jean Paul äußert sich in demselben Sinne 456 f: „Die Form des Charakters ist die Allgemeinheit im Besonderen, allegorische oder symbolische Individualität. Die Dichtkunst .. muß die geistigen Zufälligkeiten .. jedes Individuums verschmähen und dieses zu einer Gattung erheben, in

welcher sich die Menschheit wiederspiegelt"[1]). Tief innere Lebendigkeit fordert Hegel III, 505. Es genügt ihm nicht eine oberflächliche Individualisierung, am wenigsten können Gefühle und Gedanken, große Gesinnungen und Worte einen Ersatz bieten, wenn die Lebendigkeit fehlt. Die Individualität muß in der Natur und in allen äußeren Verhältnissen eingewohnt erscheinen (Hegel I, 324), sie muß bestimmt erscheinen durch ihre Nation und Zeit und Geschichte. (Ulrici Shakespeare 301 ff. Rötscher, Kunst der dram. Darstellg. II, 15.) Dadurch eben wird sie frei, lebendig und echt sein, dadurch wird sie wieder ein Quellpunkt sein können, aus welchem jedes besondere Wort, jeder eigentümliche Zug der Gesinnung, Tat und Weise des Benehmens entspringt. (Hegel III, 505.)

Vergleichen wir damit, was Hebbel Tgb. III, 447 sagt: „Der dramatische Individualisierungs-Prozeß ist vielleicht durch das Wasser am besten zu versinnlichen. Überall ist das Wasser Wasser und der Mensch Mensch; aber wie jenes von jeder Erdschicht, durch die es strömt oder sickert, einen geheimnisvollen Beigeschmack annimmt, so der Mensch ein Eigentümliches von Zeit, Nation, Geschichte und Geschick." Charaktere, die nicht im Volksboden wurzeln, sind Topf-Gewächse, schreibt er Br. VI, 233. Der Mensch muß dargestellt werden mit seiner ganzen Atmosphäre. Dies geschieht nach Tagebuch III, 268 dadurch, daß der Dichter in jeder Äußerung seiner Individuen den Ideenkreis, Volk und Land, Stand und Rang dem sie angehören, wiederzuspiegeln weiß. „Daraus geht die wunderbare Farbenbrechung hervor, die jedes Allgemeine als ein Besonderes, jedes Bekannte als ein Unbekanntes erscheinen läßt und eben den Reiz erzeugt" (vergl. Tgb. IV, 37).

---

[1]) Rötscher Shakespeare 60, Kunst der dramatischen Darstellung II 4, dasselbe.

Ins Innere seiner Technik führt uns die Bemerkung, wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen versuche, daß sie selbst sprechen, so müsse er sich hüten, sie über ihr eigenes Innere sprechen zu lassen. Tgb. I, 232: „Alle ihre Äußerungen müssen sich auf etwas Äußeres beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens." Jean Paul warnt schon II, 481 vor Reden, „wodurch der Charakter sich selber zum Malen oder zur Beichte sitzt oder eine interpretatio authentica von sich .. abliefert".

Wir können, da ja alle die auf Versinnlichung abzielenden Dinge so eng miteinander zusammenhängen, in keiner Äußerung Hebbels etwas Eigenartiges sehen; alle Grundvoraussetzungen stimmen überein.

Jean Paul hatte überhaupt im § 56 sich breiter über die Einzelheiten der Charakteristik ausgelassen; ich führe noch an S. 436: „Im Dichter kommt die ganze Menschheit zur Besinnung und zur Sprache; darum weckt er sie wieder leicht in andern auf." Dasselbe sagt Rötscher (Kunst der dram. Darstellung II, 4), und äußert sich dann breiter über Shakespeare (ebd. II, 6 u. 42) „Shakespeare erscheint .. als einzig dastehender Dichter, indem er fast die ganze Fülle aller menschlichen Individualitäten vor uns entfaltet hat und man kaum irgend einen Charakter anzugeben imstande ist, dessen Züge nicht von ihm in größter Schärfe gezeichnet worden sind .. Da jedes wahrhaft individuelle Leben ein Recht der Existenz hat, so kann auch jedwedes ein Gegenstand dichterischer Darstellung werden." Übrigens hatte schon Schelling V, 723 gesagt: Es ist nichts im Menschen, das Shakespeare nicht berührte .. Aus der Reihe seiner Werke würde man die verloren gegangene Erde wieder schaffen können."

Ebenso lauten nun Hebbels Worte: Alle Individuen inter-

essieren den Dramatiker schon an und für sich. Tgb. I, 395: „Wäre es den Menschen doch endlich beizubringen, daß der dramatische Dichter sich in demselben Sinn auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muß, wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung, gleichviel ob sie schön oder häßlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat"; das rühmt auch Hebbel vor allem am Shakespeare. „Die Extreme der Menschheit soll er allerdings nicht gerade aufsuchen, wie z. B. Shakespeare im „Wintermärchen", X, 300. Er nennt den Verstoß gegen dies tiefe aristotelische Wort den Grund zu dem Mißerfolge des Stückes.

Auch in dieser letzten Bemerkung stimmt er ganz und gar mit Jean Paul und Rötscher überein. Rötscher spricht (Kunst der dramatischen Darstellung II, 40) auch von Aristoteles und sagt, die moderne Welt habe eine wesentliche Erweiterung seines Gesetzes hervorgerufen, deren vornehmster Träger grade Shakespeare sei.

Volk an sich, meint Hebbel, solle der Dramatiker nicht darstellen, das sei für die Bühne nicht geschaffen. „Wie elend sind die Niederländer im Egmont, um so elender, je treuer der große Dichter sie zeichnete." Wie schlecht kommt das Volk „selbst bei Shakespeare weg, den man doch wohl nicht aristokratischer Vorliebe bezüchtigen will. Die Schweizer im Tell sehen freilich recht gut aus, doch das verdanken sie der bengalischen Flamme, die Schiller nicht sparte." Auch Fischer im „Masaniello" ist die Volksdarstellung nicht gelungen.

Abstrakte Charakterdarstellung hatte Hegel III, 568 den Franzosen, Italienern und Spaniern, besonders auch Moliere, vorgeworfen, es seien das weniger wirkliche Menschen als allgemeingültige Typen, diese Darstellung habe nur geringen Kunstwert. Auch Hebbel wendet sich gegen Typendarstellung, die er öfter bei Moliere findet, von Goldoni sagt er, er sei

in Deutschland nicht auszustehen, da er nur einen treuen Abklatsch italienischer Nationaltypen bringe. Für des Dichters Vaterland genügen die flüchtigsten Konturen, sein Publikum führt dort das Gemälde selbst aus; auch Holberg wirft er Typenzeichnung vor und selbst Gutzkow in seinem sonst so gepriesenen „Urbild des Tartüffe".

Goethe lobt er besonders; er zeichne in seinen Charakteren die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen bei jedem Schritt, den sie tun. Schillers Charaktere sind im Gegensatz zu den Goetheschen „gehalten", „in ihrer Kraft abgeschlossen", sie werden durch die Verhältnisse erprobt, Tieck IV, 208; deswegen, so führt er im Tgb. aus, war Schiller im historischen Drama groß, wo er es mit festen, vorherbestimmten Charakteren zu tun hatte. Aber ihnen fehlt eben die geniale Konsequenz der Natur. So durfte z. B. (Tgb. II, 348) Don Carlos der Mutter, die von ihrer Höhe herabstieg, nicht mit einem: nicht weiter Mutter! in den Weg treten, er durfte nicht davon sprechen, daß er jetzt ein größeres Gut kenne, als sie zu besitzen; er mußte sie in seine Arme schließen, er mußte den ganzen Inhalt seines Lebens in einer einzigen Minute verschwelgen und dann an der Hand des Kardinal-Groß-Inquisitors zum Blutgerüst forttaumeln. Das wäre nicht groß, aber es wäre individuell-wahr gewesen und der Charakter hätte seinen Abschluß in sich gefunden. Hebbel will also das Ideale, Pathetische nicht betont wissen, er möchte Leidenschaften sehen echt menschlicher Art, die nicht so leicht und schnell zu besiegen sind, mindestens aber möchte er sie so groß sehen, daß es erst einen Kampf mit ihnen gibt. Die Menschen Schillers haben ihm zuviel Verstand und zu wenig Sinne. Mehreres wirft er dem „Wallenstein" vor. Er sei ein Held, der im schroffsten Gegensatz alles Handelns immerwährend über das, was er tun könne oder möchte,

räsonniert, Tieck IV, 46 ff. Er ist auch keine Individualität, die scharf umrissen und in sich bedingt dasteht. Hebbel hält es auch, Tgb. I, 221, für kaum möglich, daß Wallenstein bei seiner Natur nach Maxens Tode plötzlich so tief empfindet, daß er in ihm seinen besten Freund verlor. So wie Wallensteins Gestalt unrein und unklar gehalten ist, ist andrerseits Questenberg nur ein kümmerlicher Vertreter des Staats. Max und Thekla sind ihm leblose Schemen — aber das hat ja auch ein, allerdings nicht vom Dichter gewolltes Gutes; denn „wären sie, was sie sein sollten, und dabei so schuldlos, mit welchen Empfindungen sähen wir sie untergehen?“[1]) Am wenigsten eigentlich kann Hebbel es Schiller verzeihen, daß er den historisch großangelegten Charakter der „Jungfrau von Orleans“ verschob. Gerade hier, behauptet Hebbel, mußte ein psychologisches Drama werden; das aber ging über Schillers Kreis hinaus. „Sie durfte nicht reflektierend sein, sondern blind, nachtwandlerisch, naiv bis zum Scheiterhaufen, das setzt ihr Tun und Gebahren voraus.“ (Vergl. auch Tgb. II, 391.) Hebbels Kritik ist hier wieder eine stark selbsttätige. Kleists Individualisierungstalent stellt er besonders hoch. Durch seine hohe Kunst hat er das Recht, kühnen Mutes in die entlegensten Zeiten zurückzugreifen, er faßt die Menschen ganz im Zusammenhange ihrer Kultur auf, und davor hat Hebbel die höchste Achtung. Byrons Kunst dagegen ist arm, Tgb. III, 59; er weiß seine Gestalten nicht groß und tief genug anzulegen, ebensowenig wie Grabbe in seinem „Don Juan und Faust“, Tgb. IV, 227. Heftig greift er Grabbes „Napoleon“ an; er ist ein Unteroffizier, der die

[1]) Solger, Nachgel. Schr. II, 619: „Wie anders, wenn er statt des fingierten Schicksals seiner wenigstens halb fingierten Lieblingspersonen das wahre Schicksal Deutschlands und der Welt im dreißigjährigen Kriege vor Augen gehabt hätte.“ Solger verwirft die Liebesgeschichte durchaus.

große Armee kommandiert, Tgb. I, 172. Hebbel vertieft sich in das Problem der Napoleon-Darstellung und kommt zu folgendem Schluß: Napoleon als darzustellender Charakter an sich betrachtet, will nur durch ein Gewitter von Taten gezeichnet sein; mit Worten muß der Darsteller so sparsam sein, daß er ihn kaum befehlen lassen darf. Tgb. I, 217 ist er schon viel klarer über ihn: „Napoleon könnte allerdings der Held einer echten Tragödie sein. Der Dichter müßte ihm all die großen, auf das Heil der Menschheit abzielenden Tendenzen, deren er auf St. Helena gedachte, unterlegen und ihn nur den einen Fehler begehen lassen, daß er sich die Kraft zutraut, alles durch sich selbst ... ausführen zu können. Dieser Fehler wäre ganz in seiner großen Individualität begründet und jedenfalls der Fehler eines Gottes; dennoch aber wäre er, besonders in unserer Zeit, wo weniger der Einzelne als die Masse sich geltend macht, hinreichend ihn zu stürzen. Nun der ungeheure Schmerz, daß sein übertriebenes Selbstvertrauen die Menschheit um die Frucht eines Jahrtausends gebracht habe." Es ist das dichterische Problem, was ihn beschäftigt. Grabbe ist damit gerichtet, daß er nicht im entferntesten einen bedeutenden Menschen aus ihm hat machen können, geschweige denn den Helden eines Dramas. Wir können die sich an den Napoleon anschließenden Erörterungen mit denen über die Jungfrau von Orleans vergleichen: er faßt die Idee auf, nicht etwa des betreffenden Werkes, sondern der Sache, der Begebenheiten, findet die Werke unzureichend, und ihm steigt aus der Idee der Plan des sie zum Ausdruck bringenden Kunstwerks. So hat Hebbel auch aus der Kritik von Massingers „Ludovico" seinen Herodes und Mariamne geschaffen. Findet er in Halms „Griseldis" im Kontrast der Charaktere gleichsam eine Oase in den Steppen dramatischer Literatur, so hat er an seinem „Sohn der Wildnis" um so mehr auszusetzen; er verhöhnt Parthenias Kulissen-

Naivetät und spricht in bezug auf die Anlage des Ingomar von vollständig entwickelter Albernheit und plumper Vernunftlosigkeit. Endlich nennt er, Tgb. III, 225, Gutzkows „Nero" einen Charakter „der, so wie er über sich denkt, nicht mehr existiert". Entschlüsse und Taten müssen unmittelbar aus der Natur des Menschen hervorgehen, sonst sei der Charakter für das Drama verfehlt.

XIV.

Die Form.

Bedeutung in der absoluten Philosophie. — Form ist der höchste Gehalt. — Die vollendete Form ist Schönheit. — Die Einheit. — Die Einheit und das Einzelne. — Einschränkung zum Zweck der Einheit. — Gegen Shakespeare. — Lob Schillers. — Vorwürfe gegen Kleist. — Die Grazie.

Wenn Schelling V, 350 sagt: „Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind", und 366 von wahren Urquellen der Kunst spricht, aus denen Form und Stoff ungetrennt strömen, so liegt darin die Bedeutung der Form für die Kunst ausgesprochen. Schelling aber läßt sich über diesen Punkt nur wenig aus, häufiger und tiefer geht schon Hegel darauf ein; ihm hängt I, 94 gerade die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit ab, zu welcher Idee und Gestalt ineinander gearbeitet erscheinen; ihm ist I, 586 geradezu der Zweck aller Kunst, die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. Auch Hebbels Ansprüche an die Form sind so hohe, daß er meint, die Kritik müsse gegen kein Werk so scharf sein wie gegen ein Werk ohne Form. Die Behauptung Goethes, ein Grundmangel der Kunst sei, daß alle Formen etwas Unwahres an sich haben, gibt er zwar zu, verlangt aber, daß der Bruch auf der einen Seite gedeckt werde durch einen Überschuß auf der andern. Diesen Überschuß arbeitet er nun zwingend heraus.

„Das Wesen der Form", sagt er ganz im Anschluß an Schelling und Hegel, Tgb. I, 394, Br. II, 16, „liegt in dem harmonischen Verhältnis des ausgesprochenen Individuellen zu dem vorausgesetzten Allgemeinen." Individualisieren führt, wie wir schon sahen, zum Symbolischen, zum allgemein Bedeutsamen, es führt aber auch, Tgb. I, 218, „zu der ewigen, inneren Form". Die Form ist in keiner Beziehung irgend etwas Willkürliches, das man jetzt beobachten, jetzt unberücksichtigt lassen kann. In der Form liegt das ganze Kunstgeheimnis, ja die ganze Kraft der Kunst: die Kunst muß ihre höchste Aufgabe darin sehen, äußere und innere Motive bis zur völligen Unzertrennbarkeit ineinander zu verflechten, Br. III, 128. Form ist der notwendig einzige Ausdruck des Inhalts. Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung. Alle Materie an sich ist tot, alles Leben entspringt erst der Form, Tgb. IV, XVII. Auch Hegel III, 242 Jean Paul 488. Hebbel wendet sogar das Paradoxon an, Tgb. I, 365: „Die Form ist der höchste Inhalt." Also die Form ist notwendig, selbstverständlich, wie die Form der Blumen und Bäume, die sich auch keiner anders denkt als sie sind. Die beste Definition der Form ist „Ausdruck der Notwendigkeit", sagt er Tgb. I, 302. Hegel I, 149. An ihr wird man gerade den Unterschied des Talentes und des Genies erkennen, das Genie kann zwar einmal eine Form mit der andern vertauschen, sich aber nie in breitem, maßlosem Ergießen, in Formlosigkeit gefallen, das Talent wird niemals ideal runden können, wird keine Form schaffen können für das All der Idee, sondern nur für Teile, Einzelheiten. Aber für ein Kunstwerk ist Harmonie nötig. Vollendet in sich muß die Form sein; daraus erst geht das Befreiende hervor, Tgb. I, 218; die vollendete Form, die Form, welche frohe Ruhe verbreitet, das ist das entzückendste Rätsel, das sich selbst nie auflösen läßt, das aber Millionen andere löst, für die nur in jenem

der Schlüssel ruht. In seinem Sonett „Die Schönheit" VI, 318f., heißt es:

„du bist schön . . .
denn die als unerreichbar vorschwebt allen,
die Harmonie ist deinem Wesen eigen".

In der Tat, die vollendete Form ist Schönheit. Hebbel sagt, die Aufgabe der Kunst sei das Klare, das in sich selbst Ruhende, mit einem Wort das Schöne. Das Schöne aber ist, X, 405, „Ausgleichung zwischen Inhalt und Form nicht zwar als Sieg des einen Widerstrebenden über das andere, sondern als Waffenstillstand". In dieser Definition ist das Wort „Form" ganz äußerlich gebraucht. Hebbel hätte in späteren Jahren direkt gesagt: Schönheit ist die vollendete Form. Über diesen Begriff herrscht völlige Einigkeit. Schelling sagt V, 382: „Die Schönheit ist weder bloß das Allgemeine oder Ideale, noch das bloß Reale, also sie ist nur die vollkommene Durchdringung und Ineinsbildung beider . . . Schönheit ist Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit in einem Realen angeschaut." Hegel I, 92. 150. Besonders breit und tief läßt Solger sich darüber aus: Schönheit bestehe darin, daß die besonderen Beschaffenheiten der Dinge nicht bloß das Einzelne und Zeitliche sind, als was sie uns erscheinen, sondern zugleich in allen ihren Teilen die Offenbarung des vollkommenen Wesens der Gottheit in seiner Wirklichkeit; sie ist es, die den Dingen in ihrer Besonderheit ein ewiges Leben in seiner ganzen Vollendung einpflanzt, und was wir in der Welt Schönheit nennen, ist eben nur die Erscheinung dieser ursprünglichen Idee; und Erwin I, 178f.: Nur in der Erscheinung selbst sucht das Schöne, in ihr allein ist es enthalten, nicht in etwas Begrifflichem, über der Erscheinung Schwebendem, sondern in ihrer vollen

Gegenständlichkeit. Solger ist es, der gerade betont, die Schönheit sei in der Form, in der äußeren Erscheinung zu suchen, natürlich soweit diese imstande sei, das Göttliche, Vollkommene, die Idee zu offenbaren.

Die wichtigste Forderung, die nun von diesen Standpunkten aus an ein Kunstwerk zu stellen ist, heißt Einheit. Hegel ist das Drama schon deshalb das Höchste, weil es sich seinem Inhalte wie seiner Form nach zur vollendetsten Totalität ausbilden muß, III, 479. Es muß Einheit in sich besitzen, III, 247, wie etwa der menschliche Körper eine Organisation ist, deren jedes Glied zum Ganzen gerundet und doch abhängig ist, III, 250. Die Einheit muß besonders bestehen hinsichtlich der Grundidee; von ihr muß alles Bestimmte und Einzelne einen eigentlichen Ursprung herschreiben, III, 252. Auch Solger weist vor allem auf diesen Zentralpunkt hin, er sei nötig; die Teile müssen alle zu ihm in Verhältnis gesetzt werden, sich alle diesem Momente der Zusammenfassung unterordnen (Ästh. 252 f.), so daß jeder einzelne Teil nur durch Kundgebung des gemeinsamen Inneren verstanden werden könne. Dasselbe will Ulrici Shakespeare 306 f.; die dramatische Komposition sei ein organischer, lebendiger, geistiger Kosmos.

Wir werden sehen, daß Hebbels Bemerkungen nichts anderes ausdrücken. Hebbel spricht Tgb. IV, 155 von den verschiedenen Einzelmotiven des Dramas in ihrem Verhältnis zum Grundmotiv als von einem Weltsystem, oder sie stehen „wie die siderischen und tellurischen Kräfte im Organismus zu den chemischen und physiologischen; sie bedingen und bestimmen alles, aber nur in der letzten Instanz". In ähnlichem Bilde sagt er auch von den Gestalten im Drama, sie dürfen dem Zentrum nicht gleich nahe sein. Die Einheit der Handlung nennt er im Gegensatz zu den äußeren Einheiten des Aristoteles „das wahrhaft unverletzliche Gesetz". Ebenso Hegel III, 490.

Eine wichtige Forderung ist ihm auch, daß das Ganze der Idee zum Ausdruck kommt. Tgb. I, 156 sagt er, es sei ein Zeichen der Mittelmäßigkeit eines Kunstwerkes, wenn es über das Einzelne nicht hinaus könne und sich dadurch selber dem Ganzen gewissermaßen in den Weg stelle. Aber etwas Ganzes darzustellen ist sehr schwer; Einzelheiten können auch schon einen hohen Wert haben, ja wenn sie echt, lebendig und dramatisch erfaßt sind, gibt er sogar zu, daß sie für einen fehlerhaften Plan entschädigen können, während z. B. der regelrechteste Plan bei Mangel an künstlerischer Einzelausführung wertlos ist. Auf Grund dieser Anschauung verwirft er Mosenthals „Deutsche Komödianten" und Nissels „Perseus von Mazedonien".

Einschränkung und Bestimmtheit ist im Drama geboten. Das Zerfließen in unendliche Einzelheiten ist Shakespeares größter Fehler. „Es darf nicht jeder Mensch im Drama selbständig für sich etwas sein wollen, mancher muß sich begnügen, nur etwas zu bedeuten." Shakespeare bringt keine Figur hervor, die nicht, meint Hebbel, so viel Blut im Leibe habe, daß sie nicht das ganze Drama überschwemmen müßte, wenn sie die Hand auch nur an einer Nadel ritzte. Hegel weist I, 312 auf das Entschiedene und „Pralle" seiner Charaktere hin, spricht aber recht oft von dieser Sache. I, 306 sagt er: „Die Handlung, besonders in ihrem Konflikt und ihrer Reaktion macht den Anspruch auf Beschränkung und Bestimmtheit der Gestalt"; ein besonderes Pathos solle zum wesentlich hervorstehenden Charakterzuge gemacht werden; die dramatische Gestalt stehe unter dem Gesetz der Zweckmäßigkeit, III, 484; der Zweck stehe höher als die partikuläre Breite der Individuen. Auch Jean Paul 510.

Die vollendetste Form scheint ihm selbst bei den Griechen Aristophanes zu besitzen, bei den neueren komme eine

ähnliche ja ohnehin nicht vor. Platen erwecke Aristophanes nicht dadurch, daß er die abgestreifte bunte Schlangenhaut mit Luft aufblase. Des Aristophanes Komödienform ist „strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen zu gleicher Zeit", Tgb. I, 217. Seine bewunderte Komödie vernichtet die Form selbst in der Form und hebt so nicht bloß die Welt, der sie parodierend gegenübertritt, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkte, von dem sie ausgeht, notwendig ist, Tgb. III, 54. 220. Wir sahen ja schon, wie Hebbel daran denkt, die Komödie des Aristophanes könne wieder aufleben, wir sahen auch, wie er sich über die Art und Weise weiter ausließ. Hart neben die Kunst des Aischylos, die aus dem düstern mythologischen Hintergrund eine Welt voll Leben hervorspinnt, stellt er den „fratzenhaften" modernen Versuch Goethes, der im 2. Teil des „Faust" die Mythologie in eine Art von Mosaik auflöst und diese zum Putz um neue, fremdartige, gar nicht damit in organischer Verbindung stehende Ideen, ja Einfälle herumreiht. Wir sehen, wie er hier seine Theorien von der Einheit des Ganzen und von den Einzelheiten anwendet. Während Shakespeares „Wintermärchen" ihm ein grillenhaftes Experiment ist, von dessen wunderlicher barocker Komposition er sich mit Gleichgültigkeit abwendet, und für die ihn nur die psychologische Kunst des Meisters entschädigt, X, 364, ist ihm der Lear „auch der Form nach einzig und unerreichbar, ein Meisterstück, besonders dadurch, daß der Dichter uns den früheren Lear durch den jetzigen wahnsinnigen zeichnet und dadurch zugleich die Töchter in Nerven und Geäder hinstellt," Tgb. II, 261. Dasselbe führen Ulrici „Shakespeare" 405 ff. und Rötscher „Philosophie der Kunst" 123 f. breit aus. Gerade die unendliche Harmonie von Stoff und Form lobt er an Lessings „Emilia Galotti", der er sonst so manche Vorwürfe macht. Schillers „Don Carlos" ist ihm innerer

Widersprüche voll, unrein in der Mischung der Bestandteile, und gerade dies ist eine der gröbsten Formlosigkeiten. Am „Wallenstein," den er sonst so heftig angreift, freut ihn formell, Tgb. IV, 150, wie sich Realismus und Idealismus im Indifferenzpunkt ausgleichen. Auch die „Jungfrau von Orleans" ist ihm in einer Beziehung unanfechtbar, im Bau, in der Komposition. In Kleists „Kätchen von Heilbronn" stört ihn die unvollkommene Harmonie der Elemente, die romantische Ineinanderwirrung aller stofflichen und formellen Grenzen. Was Tieck III, 85 schon beanstandet und mit für uns fast komischen Verbesserungsvorschlägen begleitet, faßt Hebbel doch beträchtlich tiefer und positiver. Das Reinmenschliche des Kätchen hätte — so ist Hebbels Vorschlag — das Stockritterliche des Wetter von Strahl besiegen oder gar nicht damit in Verbindung gebracht werden müssen. Wäre ersteres der Fall gewesen, so hätten die herrlich und tief gedachten allgemein menschlichen Motive nicht von einem solchen Traum-, Visionen- und Zauberwesen begleitet zu werden brauchen, die doch in sich überflüssig sind und nichtig, weil sie in einem schon jetzt zum Teil verschwundenen Aberglauben begründet sind. Dies ist auch Hegels Meinung. I. 311 schreibt er: Aus dem Bereiche der Kunst sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem Prinzen von Homburg Beispiele sind. Der wahrhaft ideale Charakter, sagt Hegel endlich, hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes. Für dieses Romantische hatte ja Hebbel gerade Lanzen gebrochen, wohl in Anlehnung an Tieck, der ja II, 52 lange Erörterungen schreibt über die Berechtigung des Nachtwandlerischen im Prinzen von Hom-

burg. Hebbels Schätzung der Dramen Kleists läßt später bedeutend nach; wir sahen schon, daß er ihn zu seinem Nachteil mit Uhland verglich. An seinem „Prinzen von Homburg" lobt er vor allem später die Komposition, daß niemand mehr für den Prinzen zittern kann (Tieck II, 49) trotzdem der Kurfürst sich nichts abschmeicheln noch abtrotzen läßt. Rühmend hebt er an den einzelnen Versen hervor, sie seien nichts wenn man sie vom Ganzen trenne[1]).

Noch einige mit der Form zusammenhängende Dinge lassen sich hier erwähnen. Hebbel rät dem Dichter ab, viele Dekorations-Veränderungen zu bringen, denn mit jedem Szenenwechsel finge für das Publikum ein neues Stück an, Tgb. III, 77. Er will hier auch die äußere Einheit des Eindrucks gewahrt wissen.

Die äußere Form ist ihm nur Firniß der inneren. Daß er sie aber doch unter Umständen besonders anerkennt, geht daraus hervor, daß er die Grazie an einer Reihe kleiner französischer Meisterstücke im Gegensatz zu deutschen Versuchen in gleichem Gebiet rühmt, Stücke, die sich verhalten wie Schmetterlingsgegaukel zu Elephantentanz. So sagt er von dem spanischen Stücke „Donna Diana", daß es ihn mit seiner graziösen Haltung bei aller Tiefe jedesmal entzücke.

Was Hebbel an Lob und Tadel im einzelnen kritisch ausspricht, ist hier nicht anzuführen; gerade auf dem Gebiete der Form führt das auch zu tief ins Besondere, Zufällige.

---

[1]) Tieck sagt III, 275, er wolle am Shakespeare keine Einzelheit herausgehoben wissen, sondern nur das Ganze im notwendigen Zusammenhange verstehen.

XV.

Der Stil.

Sprache und Dichtung. — Sinnlichkeit. — Ihre Individualisierung. — Der Stil. — Die schöne Diktion. — Leichtigkeit und Schwere als dichterische Mittel. — Bilder und Gleichnisse. — Relationsstil, Darstellungsstil. — Der Monolog. — Eigenes.

Die Sprache ist Hebbel das allerwichtigste Element der Poesie überhaupt[1]); wenn hier die Kritik nicht befriedigt wird, braucht sie gar nicht weiter zu gehen, und sie sollte darum zu allererst hierauf achten. Die Sprachbildung ist ihm keineswegs ein ausschließlich logischer, sondern ein Lebensprozeß. Adelung und Campe, so führt er aus, hatten keine Ahnung davon, daß sich in der Sprache das Mysterium der Schöpfung wiederholt, und daß sie eben darum, wie diese selbst, auf Notwendigkeit und Freiheit zugleich beruht; sie begriffen nicht, daß die verhaßte Poesie, gegen die sie einen Damm aufführen wollten, schon materialiter in jedem Worte steckt, indem jedes irgend ein Objekt des Geistes abbildet oder doch abbilden will, und daß der Dichter die allgemeinen Bilder nur zusammenschiebt, um sein besonderes zustande zu bringen. Eine eigentlich selbstschöpferische Kraft des Dichters auf sprachlichem Gebiete erwähnt Hebbel hier nicht, aber sie existiert deshalb für ihn doch. Er unterscheidet den allgemeinen Geist, der z. B. in der Sprache öffentlich vorhanden ist, von einem individuellen, dem des Dichters. Während er aber die sprachliche Tätigkeit des Dichters

[1]) Schelling V, 482 ff. Hegel III, 283.

in dem angeführten Zitat darauf beschränkt, die allgemeinen, von poetischem Werte erfüllten Bilder zusammenzuschieben und dadurch sein besonderes entstehen zu lassen, sagt er an einer anderen Stelle, der positiv individuelle Geist könne den allgemeinen durchdringen und befruchten, das entstehende sprachliche Produkt sei Stil (Hegel III, 497); das ist die Eigenart der Sprache, dies durch dichterische Schöpfung entstandene Gebilde.

Unsere Anschauungen, führt Hebbel weiter aus, denen wir durch Sprache Ausdruck geben, beruhen näher oder entfernter auf der Überlieferung der Sinne; sinnlich ist also dem Grundelement nach die Sprache im allgemeinen, im besonderen aber die poetische. Hegel III, 277 f. Jean Paul 607, auch § 77, 81. Sie umfaßt den ganzen Menschen in seinem Verhältnis zur Welt und zu sich selbst. Hebbel will damit dasselbe sagen, was Solger (Ästh. 259) ausdrückt: Die Wirklichkeit nun, welche die Idee sich gibt, ist die Sprache, welche mithin nicht äußeres Mittel oder Organ der Poesie ist, sondern die Existenz und Tätigkeit der Poesie selbst, insofern diese Tätigkeit ganz Wirklichkeit werden muß.

Als Verkörperungsmittel der Dichtung ist die Sprache natürlich denselben Individualisierungsgesetzen unterworfen, wie z. B. die Gestalten. Jedes Wort des Menschen muß das Volk, dem er angehört, das Land, welches diesem Volke die Physiognomie aufdrückte, die Bildungsstufe, die es einnimmt, die momentane Situation, in der er sich befindet, wiederspiegeln; und dies alles muß nun noch obendrein, wie das Wasser durch den Wellenschlag, durch das Originelle seiner Individualität, das sich jeder näheren Bestimmung durch allgemeine Kategorien entzieht, eigentümlich gebrochen werden. Der Dichter muß wissen, daß sich der Handwerker seine Tropen in seiner Werkstatt, der Pflüger hinter seinem Pfluge zusammenliest, man muß sogar aus seiner Sprache herausfühlen, ob ein

Schwindsüchtiger oder ein Gesunder spricht, das muß der Dramatiker schon durch die Wahl der gezogenen, gedehnten oder der abgekürzten Zeitformen auszudrücken wissen, Tgb. III, 33. Kurz, das Wort soll charakteristisch, naturecht sein, soll nicht allein die Zustände der Gestalten bezeichnen, sondern muß unbedingt auch das Echo ihrer Natur sein, Tgb. I, 143.

Daß Hebbel sich gerade mit diesen Gedanken stark beschäftigt hat, ersehen wir schon aus der bestimmten Form und der Genauigkeit seiner Angaben. In der Tat lassen sich denn auch diese Ausführungen nicht auf die absoluten Philosophen zurückführen; auch die Jungdeutschen, die sich doch viel und vielseitig mit dem Problem beschäftigten, gehen in keiner Beziehung so weit wie Hebbel. Laube sagt (Moderne Charakteristiken II, 220 ff.), der Stil hänge innig mit der Nationalität und den geschichtlichen Zuständen zusammen; „der eigentliche Stil überkommt uns mit all den verborgenen Andeutungen eines ausgebildeten Antlitzes". Am nächsten kommt Hebbel noch Ulrici, der in seinem Shakespeare S. 297 f. von dessen Stil sagt: Bei ihm ist die Rede überall geistige Tat, die eben so individuell dem Sprechenden angehört, als sie wesentliches Glied der ganzen Aktion ist. Das Gefühl, der Gedanke, die Reflexion erscheinen nicht in völliger Reinheit, sondern überall gefärbt und gestaltet von der Tatkraft des Willens, dessen Beschaffenheit und Inhalt das Grundprinzip der menschlichen Persönlichkeit, den Charakter bildet. Daß Hebbels Stiltheorien aber hiervon irgendwie beeinflußt sind, ist nicht anzunehmen, denn Ulrici geht von ganz anderen Voraussetzungen aus. Hebbel hatte gerade um seinen Stil manche schweren Kämpfe zu fechten und wurde gezwungen, scharf darüber nachzudenken. Charakter soll die Sprache haben. Schillers Sprache ist nach Hebbels Definitionen charakterlos, seine schönen, tiefen, geistreichen Worte sind charakterlos, aber das ist ja selbstverständlich, es mangelt ja auch an Menschen, an Charakteren,

aus denen sie entspringen könnten. Tgb. II, 127: Gerade durch ihre Menge verlieren sie noch an Bedeutung, es mangelt eben die dichterische Stimmung, die ihn befähigt hätte, hier Charakteristisches zu bilden[1]). Hegel III, 287, Jean Paul 606. Schlegel Krit. Schr. I, 371f. Laube III, 85.

Teilweise dasselbe, teilweise aber auch etwas noch viel schlimmeres ist „die schöne Diktion". Tgb. I, 93 schreibt Hebbel: „Der Teufel hole das, was man heutzutage schöne Sprache nennt; es ist dasselbe in der Dramatik wie die sogenannten schönen Redensarten im Leben sind. Kattun, Kattun und wie der Kattun. Es flimmert wohl, aber es wärmt nicht"; diese Stelle bezieht sich auf Halms „Griseldis". Stark belobt er die Sprache in Gärtners „Andreas Hofer" und schreibt sehr bezeichnend: Hoffentlich .. wird das Publikum bald einsehen, daß der leichte, charakterlose, niemals stockende Rede- oder Phrasenfluß, den man unverständlich genug schöne Diktion nennt „und der auch nicht das Mindeste von den Geburtswehen veranschaulicht, womit Leidenschaften, Entschlüsse und selbst Gedanken hervortreten, nie etwas anderes beweist und beweisen kann, als die gänzliche Abwesenheit aller Eigenschaften, die den dramatischen Dichter machen". Börne macht, das soll hier erwähnt sein, I, 4 einen Unterschied zwischen Schönheit und Charakter des Stils. Er sagt, man könne sehr schön schreiben, ohne einen Stil zu haben, ja eine Schreibart von eigentümlichem Gepräge schließe die vollkommene Schönheit aus. Das ist im Grunde auch Hebbels Überzeugung, deswegen verwirft er Körner als phrasenhaft und räsonnierend und verlangt Tgb. III, 93 anstatt des faulen Fleisches aufgedunsener Redensarten „Knochenbau" für das Drama; siehe auch Tgb. II, 74.

[1]) Laubes „Karlsschülern" wirft er vor „Schießpulverstil" mit „knallenden Raketenphrasen". XII, 350.

Energisch macht er Front gegenüber den Forderungen, der Stil des Dramas müsse leicht sein; gerade in bezug darauf ist ihm ja selber immer wieder ein Vorwurf gemacht. Pro domo verfaßt er Tgb. III, 131 eine heftige Entgegnung: Leichtigkeit kann kein charakteristisches Kennzeichen eines ganzen Dramas sein. „Es ist nicht wahr, daß der Mensch alles, was er denkt, ganz zu Ende denkt, was er empfindet, ganz ausempfindet; die Lebensäußerungen kreuzen sich, sie heben sich auf, und dies vor allem soll der dramatische Stil veranschaulichen, den jedesmaligen ganzen Zustand, das Sich-Ineinander-Verlaufen seiner einzelnen Momente und die Verwirrung selbst, die dies mit sich bringt. Daraus folgt denn, daß die beliebte Leichtigkeit des Dialogs sehr oft ein Fehler sein kann und die Schwerfälligkeit eine Tugend. Rauhigkeit im Versbau, Verwickelung, Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder können wirksame, unumgänglich nötige Darstellungsmittel sein, und auch das Ringen um Ausdruck ist Ausdruck. Ja der Sprachbildungsprozeß selbst muß in bestimmten Fällen als Darstellungsmittel gebraucht werden. Tgb. IV, 231. Gärtners „Andreas Hofer" scheint ihm auch hierin sehr bedeutend zu sein; die Verse sind unregelmäßig und nicht selten hart und rauh, aber das Stammeln kleidet die Muse hier vortrefflich, denn sie läßt Menschen reden, denen die Gedanken nicht aus dem Kopf wollen, denen sie schneller in Arm und Bein fahren, als in die Zunge. Hegel hatte gerade auf diese Seite des Stils schon hingewiesen; er schreibt III, 284 f., der Periodenbau könne durch die Art seines einfachen oder verwickelten Verlaufs, seiner unruhigen Abgerissenheit und Zerstückelung, oder seines stillen Hinfließens, Fortflutens und Stürmens sehr viel zum Ausdruck der jedesmaligen Situation, Empfindungsart und Leidenschaft beitragen. Das feine Ausarbeiten gerade auf diesem Gebiete ist Hebbel eine Hauptaufgabe und ein Haupt-

wirkungsmittel des Dramatikers. Wo Richard Wagner aufhört, fängt gerade die Aufgabe an, und zwar wie im ganzen im Gesamt-Organismus, so im einzelnen in jedem Vers. Br. VI, 197. Auch Meyr in seiner „Agnes Bernauer" ist das Wesen der Sprache noch nicht im Entferntesten aufgegangen; Br. IV, 347, er reitet einen wahren Maul-Esel von Jambus, „es ist der Stil des heiligen römischen Reichs, auf Verse gezogen, wie Bier auf Flaschen".

Vorsichtig ist umzugehen mit Bildern und Gleichnissen; sie erfordern einen Stillstand des Gedankens, und diesen lassen wir uns nicht überall und noch weniger aus jedem Grunde gefallen, Tgb. III, 98. Der Ort, wo der Dichter ein Gleichnis anzubringen wagt, muß ein ganz besonders geeigneter und das Gleichnis selbst ein so reiches sein, daß es uns nicht bloß den doppelt fühlbaren Stillstand vergessen macht, sondern uns auch über das Ungewöhnliche hinaushebt, die Menschen im Bilde Metaphern spinnen zu sehen, die ihnen im wirklichen Leben nicht einfallen. So ist zum Beispiel Grillparzers „Ahnfrau" viel zu reich an Gleichnissen. Auf Schillers Sentenzenreichtum wiesen wir schon hin, aber auch mit Bildern und lyrischen Ergüssen hält er den Fortgang der Handlung, die Bewegung des Dramas auf; diese Zierrate sind Hemmungen, sagt Tieck IV, 200. Dramatische Kraft müssen die Bilder besitzen, d. h. sie müssen entweder den mittleren Gemütszustand ausdrücken, in dem die Empfindung nicht mehr Empfindung bleibt und doch noch nicht Gedanke wird, oder sie müssen ein Individuum näher charakterisieren helfen durch die Art, wie das Gleichnis verwandt, und wie z. B. ein Naturvorgang mit einem inneren Prozesse in Verbindung gebracht wird. Es empfehlen sich für innere Zustände besonders Bilder aus der äußeren Natur, denn diese haben nicht bloß erleuchtende, sondern auch beweisende Kraft Tgb. I, 181.

Die „Sprache", schreibt Hebbel Br. VI, 237, sei der eigentliche Barometer des Lebens. Zu vollkommenstem Ausdruck kommt sie im Stil; der wiederum ist erst imstande dem Drama das richtige Leben zu verleihen, er macht aus den Vorgängen erst Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder einen Bericht darüber. Hebbel macht die Einteilung in Relationsstil und Darstellungsstil. Der erstere ist kurz, phrasenhaft — „die Wahrheit hat keine Zeit" — er hält sich überall an das Fertige, Gewordene. Das ist der Stil Lessings, aber nicht der eines wahren Dichters, denn dem geht mit jedem Schritt eine Welt von Anschauungen auf, die zugleich rückwärts und vorwärts deuten, der will stets tiefen Eindruck und Stimmung machen und läßt uns, da er selbst ganz davon durchdrungen ist, seinen schwellenden Reichtum und seine unendliche Lebensfülle mit genießen. Der Darstellungsstil ist selbst Werden, ist ewig sich rastlos umgebärendes Leben, er spiegelt die Welt von Anschauungen und Beziehungen bei jedem Schritt. Er darf nicht kurz, nicht knapp sein, denn es handelt sich um Vergegenwärtigen von Zuständen in ihrer organischen Gesamtheit.

Zur Sprache des Drama gehören immer mindestens zwei Personen, darum sind Monologe nur dann statthaft, Tgb. II, 354, wenn im Individuum der Dualismus hervortritt, so daß die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne sein sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen. Hegel, III, 498.

Wir haben den Eindruck, als bewege sich Hebbel in Fragen, die mehr an die praktischen Einzelheiten der Kritik gerichtet sind, viel freier und selbständiger. Wir müssen darauf noch besonders zurückkommen. Gerade in bezug auf den Stil aber ist das um so leichter zu begreifen, als er selber so heftig mit der Sprache hat ringen müssen und ihm stets Vorwürfe gemacht wurden. In welchem Grade er sich damit beschäftigte zeigt ein Aufsatz der betitelt ist „Über das Semikolon" XI, 76.

XVI.

Notwendigkeit.

Kein Zufall, keine Wiederholungen. — Notwendigkeit des Kunstwerks. — Notwendigkeit im Kunstwerk. — Motivierung. — Schiller. Kleist. — Das Schicksalsdrama. — Der Charakter. — Die Szene. — Der Dialog.

Die Bühnendichtung der Romantik hatte den Schlachtruf Schellings hervorgerufen: „In der Tragödie darf kein Zufall herrschen", V, 699, ein Ruf, der weit hallte und oft wiederholt wurde, bis endlich Rötscher in den Jahrbüchern I, 123, (III, 222) sich in längere Erörterungen darüber einließ und das Berechtigte und Unberechtigte des Zufalls an dem Beispiel „Romeo und Julia" ausführte. Daraus ergibt sich eine positive Forderung, die Notwendigkeit. Schelling sagt V, 460 „Das Genie unterscheidet sich von allem, was bloß Talent dadurch, daß dieses eine bloß empirische Notwendigkeit hat, die selbst wieder Zufälligkeit ist, jenes absolute Notwendigkeit. Jedes wahre Kunstwerk ist ein absolut notwendiges; ein solches, das gleicherweise sein und nicht sein konnte, verdient diesen Namen nicht". Dasselbe sagt Hebbel: Tgb. II, 437 „Ein großer Dichter ist noch nicht derjenige, der große Kräfte besitzt und Großes damit erschafft; es muß durchaus noch hinzu kommen, daß dies Große auch eine Notwendigkeit für die Welt habe." Das wird aber Tgb. I, 197 das Werk eines wahren Dichters haben müssen, da dieser in seinen eignen Bedürfnissen zugleich die Bedürfnisse der Menschheit stillt. Handlungen, Gedanken die irgendwo irgendwem kommen können, haben dramatisch keinen Wert[1]).

[1]) Diese Notwendigkeit für die Welt ist etwa die Hegelsche „Vernünftigkeit" I, 363.

Wenn nun das Drama stofflich, oder überhaupt als Kunstwerk notwendig sein muß für die Welt, so folgt daraus, daß alle Wiederholungen zwecklos sind. Wir erwähnten schon einmal das Hebbelsche Wort Tgb. III, 129: Im Haushalt der Natur und der Kunst gebe es keine Wiederholung. Jean Paul 133. Hebbel sagt von Lope de Vegas Kunst, sie laufe auf die zweideutige Geschicklichkeit hinaus, unermüdlich dasselbe zu sagen, sich ohne Unterlaß zu wiederholen und bei jeder Wiederholung gleich flach zu sein (auch XII, 119, 128). In sich notwendig ist ihm z. B. Goethes „Tasso", der einen sich unter allen Umständen ergebenden inneren Konflikt behandle. In demselben Sinne spricht Ulrici (Shakespeare 819 f.) vom Tasso. Kleist dagegen nennt er von diesen Gesichtspunkten aus einen Maler der „erfundene Schlachten malt" und nicht solche die wirklich vorgefallen und der Menschheit deshalb ewig teuer sind.

Außer der Notwendigkeit des Kunstwerks verlangt Hebbel aber noch eine Notwendigkeit im Kunstwerke. Für die künstlerische Wirkung des Dargestellten gibt es nach Tgb. III, 375 drei Höhenstufen:

1. Stufe: es kann so sein!
2. Stufe: es ist!
3. Stufe: es muß so sein!

Hebbel behauptet, je größer und ungeheurer die dargestellten Dinge sind, um so mehr müssen sie in der Gestalt der unbedingten Notwendigkeit erscheinen. Die höchste Sittlichkeit und die höchste Notwendigkeit sind ja nach Hebbel dasselbe. Das Genie in seiner freien Selbstbestimmung bringt beide am reinsten zum Ausdruck. Es sind dies höchste Konsequenzen, die die absolute Philosophie gezogen hat[1]). Also das Drama muß in Handlung und Charak-

[1]) Jean Paul 487 „Ohne innere Notwendigkeit ist die Poesie ein Fieber, ja ein Fiebertraum. Nichts ist aber notwendig als das Freie."

teren das Gepräge absoluter Notwendigkeit haben. Rötscher, Shakespeare 8. Aber dies Notwendige muß frei erscheinen, muß gekleidet sein in der Form des Zufälligen, Tgb. III, 235. So drückt sich das Wesen des Genies, seine aus Freiheit und Notwendigkeit verwobene höhere Einheit dem Kunstwerk in seiner Komposition auf. Dieselbe Bestimmung stellt Hegel auf I, 150: Notwendigkeit dürfe zwar in den schönen Objekten nicht fehlen, aber sie dürfe nicht in der Form der Notwendigkeit selber hervortreten, sondern müsse sich hinter dem Schein absichtsloser Zufälligkeit verbergen. Ebenso Rötscher (Philos. d. Kunst 147).

Motivierung heißt der künstlerische Akt, durch welchen der Dichter die Notwendigkeit aus inneren und äußeren Bedingungen hervorgehen läßt, Br. IV, 207[1]). Motivieren hat mit Logik nichts zu tun, Tgb. I, 192. Hebbel ist gründlich, er begründet erst das Motivieren als auf der Menschennatur beruhend. „Schon im Leben müssen wir über das „Wie" und das „Was" eines jeden Faktums sinnen, ehe wir es hinnehmen, obgleich doch das Leben jegliche seiner Erscheinungen unmittelbar durch sich selbst beglaubigt." Die Motivierung der Kunst ist eine höhere. „Die Kunst . . bedarf für jede ihrer Erscheinungen einer Bürgschaft, die nur aus der Ordnung der Menschenseele und des Weltalls und der Kongruenz zwischen beiden schöpfen kann." Das meint auch Schelling wenn er V, 700 schreibt: „Welche Mittelglieder auch die Dichtung ins Spiel setzen mögen, um die Handlung zu ihrem Ende zu leiten, so müssen diese zuletzt selbst wieder aus dem über dem Ganzen ruhenden Verhängnis hervorgehen und Werkzeuge von ihm scheinen."

Shakespeares Größe scheint ihm (Ulrici: Shakespeare

[1]) Jean Paul 526: Motivieren heißt „die innere Notwendigkeit in der äußeren Aufeinanderfolge anschauen lassen".

304 ff.) gerade in der Festigkeit der Motivierung zu liegen, im Bau im weitesten Sinne, XII, 103. „Ein Drama ohne stichhaltige Motive ist ein Palast aus Luftsteinen von Münchhausens Fabrik." Höhnisch sagt er XI, 256 f. über Massingers „Ludovico": Alles scheitert hier an einem Gelöbnis und dies darf, wie sehr es auch mit der Natur der Dinge und mit höheren Pflichten in Widerspruch stehe, erst gebrochen werden, wenn es zu spät ist, das sei in dieser Art von Trauerspielen nun einmal beliebte Konvention. Lessing aber ist gerade in den Motiven Meister, XII, 103. Er hält nichts für schön, was nicht zugleich notwendig ist, und nichts für notwendig, was nicht rein und ungezwungen aus der Natur des Menschen und der Dinge hervorgeht. Er ist darin Shakespeare verwandt. Beide verdanken ihre feine Motivierungs-Kunst dem großen Werkmeister der menschlichen Fakultäten, dem „in unseren Tagen so hart geschmähten und doch . . nirgends im Übermaaß vorhandenen Verstand." Starke Blößen bietet ihm hier Schiller. Tieck fand ihn in seinen Motiven schon schwach und ungenügend, seinen „Don Carlos" ohne alle Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit IV, 203 ff.; er griff die Katastrophe besonders an III, 47. II, 34 schreibt er, dem Zufall sei in dieser Tragödie zu großer Spielraum gelassen, wo der Dichter ihn anwende, müsse er ihm eine wunderbare Heiligkeit und bedeutende Seltsamkeit geben, wenn die ganze Dichtung auf ihm als dem Angelpunkt ruhe und sich bewege. Gleich ihm verwirft Hebbel die Katastrophe als eine rein zufällige. „Das ist ein Mangel an gestaltender Kraft. Der Dichter, der diese hinreichend besitzt, motiviert die Motive selbst wieder[1]) und legt dadurch das Nerven- und Adergeflecht nicht nur in seinen Hauptstämmen, sondern bis zum Haargewebe herab bloß. Marquis Posas Schweigen dem

[1]) Jean Paul 526 „Das Motivieren ist selber zu motivieren, könnte man oft sagen."

Prinzen gegenüber, selbst da noch, wo er den Verhaftungsbefehl gegen ihn in der Tasche trägt, ist das allergewagteste Spiel, heißt den Erdball auf eine Nadelspitze stellen. Diese Grille des Dichters ist schon dann unstatthaft, wenn nur einige Verwirrungen daraus hervorgehen, sie wird aber widerlich, wenn der Charakter, der sie sich zuschulden kommen läßt, durch sie seinen Untergang findet; sie wird geradezu unerträglich, wenn alles, wenn das ganze Drama mit der vorbereitenden und der Hauptkatastrophe davon abhängt. Don Carlos durfte seinem Vater nicht in die Hände fallen, er durfte nicht sterben; das erfüllt uns nicht mit jenem ehrfurchtsvollen Schauder vor der allwaltenden höchsten Macht, das ist nichtig, entsetzlich, wahnsinnig. Hamlet durfte fallen, sogar durch ein Fechterspiel, ja wenn Shakespeare gewollt hätte, durch einen vom Dach stürzenden Ziegel: das wäre doch kein Zufall gewesen, denn Hamlet gehörte dem Tode an, er war ein schon außer dem Grabe verweisender Mensch. Nicht so Don Carlos; Tgb. II, 349.

Auch Ulrici spricht (Shakespeare 878) von einem traurigen niederdrückenden Gefühl, das der Carlos in ihm hinterlasse. Hegel sagt III, 573: Nur die äußere Notwendigkeit erscheine uns gräßlich. „Hamlets Tod liegt von Anfang an in seinem Gemüte, er ist ein verlorener Mann . . ehe noch der Tod von außen an ihn herantritt. Dasselbe Thema behandeln dann auch Rötschers Jahrbücher I, 132.[1])

„Wallensteins" Untergang nennt er „überromantisch motiviert", d. h. ganz unzureichend, durch sein übermäßiges Vertrauen auf Oktavio und dies Vertrauen wieder durch einen Traum. Ferner Tgb. I, 221: „In der Tragödie darf niemand fallen als durch sich selbst; wozu nun der Fall Maxens und

[1]) Den von Hebbel angeführten Umstand, daß Carlos doch die Hand der Königin kenne und sich im entscheidenden Moment darin irre, führt auch Laube III, 41 schon an.

der Thekla?" „Sie sind ein Menschenopfer für Wallenstein." — Dasselbe Tieck III, 51. Nun aber fragt Hebbel weiter: Und wenn es erlaubt ist, Menschen die nicht schuldig sind . . zu zertreten, nur damit ihr Schmerz der Schmerz eines größeren Dritten werde: geschieht dies denn in dieser Tragödie? Hätte nicht jedenfalls aus dem Tode des Max etwas hervorgehen müssen, was auf Wallensteins Schicksal von Einfluß gewesen wäre? — Wir sehen, hier kritisiert wieder der Dichter.

Gegen den „Tell" wendet er ein, X, 372, die dargestellten Verhältnisse seien zufällige, die sich unter ähnlichen Verhältnissen überall wiederholen.

Über den Demetrius schreibt er: „Er setzt hier wie immer alles voraus und gibt sich nie damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloß zu legen . . . Er läßt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen."

Während er sich an Kleists „zerbrochenem Krug" als an einer ununterbrochenen Kette von zureichenden Ursachen und Wirkungen freut, greift er den früher so bewunderten „Prinzen von Homburg" an. Bezüglich des Nachtwandelns ist er anfänglich, wie wir schon gelegentlich berührten, der Meinung Tiecks, IX, 41 f: er hält diesen Zustand für naturgemäße Realistik, für wichtig zur Erklärung der hohen Aufregung seines Geistes. Später sagt er: Das Nachtwandeln verleiht dem Stück nicht den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens (Tieck). Man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen, und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herum geschlungen. Für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen. Hegel, wie wir sahen, war es, der alles Jenseitige aus der Kunst verbannt wissen wollte, aber Hebbels Methode ist doch ein wenig radikal.

Grabbes Darstellungsprozeß nennt er den „Wahnsinn der Willkür". Daß Hebbel seinen „Napoleon" für eine riesenhafte Aufgabe hielt, wurde schon erwähnt. Den Grund des Mißlingens sieht er darin, daß Grabbe nicht seinen Helden durch die Vergangenheit motiviert hat, und dann wieder die Zukunft durch ihn. Ganz schroff wendet er sich gegen Mosenthals „Deutsche Komödianten", X, 318, die er in ihrem Mangel an Notwendigkeit mit Iffland vergleicht[1]). Gutzkows „Königsleutnant" verwirft er wegen zufälligen äußeren Konfliktes, sein „Nero" scheint ihm Tgb. I, 356 trotz Motivierung im einzelnen als Gesamterscheinung nicht motiviert. Laubes „Karlsschüler" sind unbedeutend, weil das Stück zeigt, was sich nach- und nebeneinander ereignet ohne Veranschaulichung der Notwendigkeit. Bauernfeld begeht in seinem „Franz von Sickingen" den Hauptfehler, daß nicht klar wird, weswegen Sickingen scheitern mußte. Herz' „König Rénés Tochter" nennt er Tgb. III, 238 „romantisch, also ohne Motive". Siehe sonst noch Tgb. III, 59, über Byrons Dramen X, 99 usw. Hebbel will durchaus das Gesetz der Notwendigkeit betont wissen, selbst wenn es zu scharf geschieht. Gervinus schreibt ihm Brw. I, 455 über seine „Agnes Bernauer", daß die Notwendigkeit oder die menschliche Ordnung hier über die natürliche den Sieg davon trage, daß das Schöne und Sittliche ihr schuldlos geopfert werden müsse, scheine ihm wirklich nur in der Geschichte zu ertragen, wo die einzelne Unebenheit wie die räumliche auf dem Erdball, neben dem großen Ganzen verschwindet. Wir sehen gleich, daß Gervinus hier grundverschieden von Hebbel denkt; Hebbel will gerade die allgemeingültige, geschichtliche, große Notwendigkeit predigen, nur eine solche ist ihm Sittlichkeit: Dramatisch im strengsten Sinne durchgeführt zu haben

[1]) Hegel gegen Iffland III, 576.

glaubt er den Begriff der Notwendigkeit in Herodes und Mariamne, Br. IV, 207.

Hier ist der Ort, um Hebbels Stellung zum Schicksalsdrama zu erklären; die Romantiker hatten darin der Gottheit eine unbegrenzte, an kein Gesetz gebundene Gewalt über den Menschen gegeben. Man verglich nun das hier waltende Schicksal mit dem des antiken Dramas und fand (z. B. Rötscher Philos. d. Kunst 62), daß hier einmal der tiefste Lebensgehalt der antiken Welt verkehrt werde zu einem grauenhaften, blinden Fatum, und zugleich auch die moderne Weltanschauung verhöhnt werde, indem „an die Stelle der freien Selbstbestimmung des Subjekts, der freien Tat, das willenlos den Freveln preisgegebene Individuum, und daneben ein ganz abstraktes, zufälliges Geschick" trete. So braucht auch Solger (Nachgel. Schr. 624) ganz böse Worte über die Schicksalstragödie. Ja, Hegel ging noch weiter, er fand, daß selbst die antike Tragödie einem heutigen Bewußtsein in ihrer Schicksalsauffassung nicht mehr genüge; er sagt III, 552, unser tieferes Rechtsgefühl würde diese Verbrechen, z. B. des König Oedipus, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anerkennen. Ganz soweit geht Hebbel nun nicht, aber sonst bewegt er sich in der großen Kampfesreihe.

Das Schicksal, sagt er Tgb. I, 316 darf nicht „Blindekuh" spielen mit dem Menschen, es darf kein Zufall sein mit dem Schwert in der Hand; das macht uns wahnsinnig. Widerlich ist ihm die „Welt der Leuchttürme und fatalistischen Mordinstrumente" (Solger Ästhetik 316), weil in ihr keine Frage erlaubt ist, weil eben „höhere Mächte" im Spiel sind. Ist das Schicksal nicht urgewaltig, riesengroß gegeben wie bei den Alten, sondern hängt es an solchen Äußerlichkeiten, dann müssen wir die Frage stellen nach der Notwendigkeit, dann

wollen wir begreifen, XI, 266. Wie Tieck III, 46 f. behauptet auch Hebbel über Schillers „Wallenstein", Tgb. I, 221, er „hat das ganze Irrwisch-Nachtfeuerwerk der Schicksals- und Ahnungstragödien entzündet[1]). Welche Rolle", fragt Hebbel, „spielt das Schicksal und welche der Held selbst?" Ulrici „Shakespeare" 879 f. wirft dem „Wallenstein" vor, daß er, anstatt uns zu erheben und zu trösten über den Fall menschlicher Heldengröße, uns vielmehr die niederdrückende unnahbare und unentfliehbare Macht des Schicksals zeige. Viel stärker wird dann die „Braut von Messina" angegriffen[2]). Hebbel sagt: Das Schicksal spielt Blindekuh mit den Menschen; alle sind einzeln ohne Schuld, aber vom Ahnherrn verflucht. Hier wirkt der Fluch erst nach dem Tode dessen, der eigentlich bestraft werden sollte. Eine häßliche Schauer erregende Anekdote, die weit entfernt, uns die ewigen Gesetze der sittlichen Welt zu vergegenwärtigen, uns weit eher die Angst einflößen könnte, daß sie zuweilen ohnmächtig seien. Das ist nicht antik. Wer glaubt an die Kraft des Fluches? Wir wissen, daß mit jedem Individuum, das in die Welt tritt, ein neuer, ein unendlicher Lebens- und Tatenkreis beginnt, daß keiner dem Rachedurst eines anderen Individuums ohne eigene Schuld verfallen, daß ein Fluch, der mit der Vernunft und dem sittlichen Gesetz in Widerspruch steht, durchaus nicht in Erfüllung gehen kann. Vgl. außerdem Tgb. II, 392. Dasselbe sagt Börne I, 25: „Wird nun zwar verstattet, daß die Dichtung den Menschen der Macht des Schicksals unterwerfe, so darf dies doch nur in einem Kampfe der sittlichen Freiheit gegen die sittliche Notwendigkeit, nicht in einem Widerstreite jener gegen die Notwendigkeit der Naturgesetze dargestellt werden." Nach den Regeln der Weltordnung darf,

[1]) Dasselbe Gervinus V, 644.

[2]) Jean Paul hält sie im Gegensatz zu Hebbel für tragisch, weil das Schicksal „hereindroht", 46.

fährt Börne dann fort, „die sittliche Freiheit der Einzelnen der sittlichen Freiheit der Gemeinschaft aufgeopfert" werden. Daß Enkel durch Blut die Schuld ihrer Voreltern bezahlen, ist gemein und unkünstlerischen Stoffes. Auch Ulrici „Shakespeare" 879 f. sagt, diese Strafe vergangener Verbrechen der Väter an den Kindern widerspreche durchaus dem modernen Geiste. An Tiecks böse energische Angriffe IV, 209 ff., soll hier nur erinnert werden.

Daß im Charakter absolute Notwendigkeit herrsche, ist eine wichtige Forderung. Hebbel geht darin so weit, daß er sagt, das Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeuge, nehme er noch eher hin, wenn es auch zufällig erscheine, Tgb. III, 214. Hebbel geht im Sinne der absoluten Philosophie auch hier wieder auf den Urgrund zurück und sagt: Zu dem Zwecke muß der Dichter uns in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen, er muß uns veranschaulichen, daß das Universum sie erschaffen, oder doch in den Kauf nehmen mußte. Ist der Mensch so, ich möchte sagen im Absoluten motiviert, dann muß aber auch noch sein Handeln, sein Wort und Sinn aus ihm selber motiviert werden. Es darf nach Schelling V, 700 in keinem Falle zweifelhaft sein, wie ein Charakter handelt; auch Hebbel will eine solche Notwendigkeit im Charakter, will jede Leidenschaft dargestellt wissen als Wurzel und Baum, will überhaupt, Tgb. III, 245, daß die Verhältnisse, in welche die Menschen hineingeraten, aus der Natur der Menschen mit Notwendigkeit hervorgehen. So darf z. B. Tgb. II, 219 der Dichter keinen Charakter zugrunde gehen lassen, ohne daß er uns zeigt, daß der Untergang unvermeidlich, daß er wie der Tod mit dem Leben selbst gesetzt sei. Dämmert auch noch die leiseste Möglichkeit einer Rettung, so ist der Tod ein Pfuscher. Von diesem Gesichtspunkt aus sieht Hebbel eine viel höhere Schönheit, und einen ganz anderen, zum

Teil umgekehrten Weg ihr zu genügen, als diejenige war, die Goethe anbetete. Hierher gehört der schon einmal erwähnte unmotivierte Tod des Don Carlos in Schillers Drama und das Schicksal Sickingens in Bauernfelds Stücke. In großartigster Weise hat die innere Motivierung der Charaktere Shakespeare durchgeführt, und gerade in seinem „Lear". Hebbel sagt: Goneril und Regan finden in ihrem Vater nicht allein eine Art von Berechtigung, sondern auch ihre Erklärung; wir sehen ein (Tgb. II, 261), daß ein so jähzorniger Vater ebensolche heimtückische, kalte, ihn nur fürchtende Kinder erzeugen mußte, die, sobald sie der Furcht entbunden wurden, gar kein Verhältnis mehr zu dem Erzeuger haben und ihn eher als ein feindseliges Wesen betrachten wie als ein verwandtes, und die, da sie ihr Ich ihm gegenüber früher immer verleugnen mußten, jetzt auch nichts mehr kennen als ihr Ich, wenn er ihnen in den Weg tritt. (Ähnliches Ulrici Shakespeare 396.) In Lenz' „Hofmeister" fehlt den Gestalten jedes wahlverwandtschaftliche Verhältnis zueinander, sie finden sich wie König, Dame und Bube im Kartenspiel; so ist denn auch ihr Schicksal am Ende ein Kartenschicksal, eine rohe willkürliche Kombination des Zufalls. In Schillers „Jungfrau von Orleans" versteht Hebbel nicht, wie gerade Talbot, der grimmigste Widersacher der Heldin, als Geist dazu kommt, sie zu warnen. Da fehlt jede innere Notwendigkeit, Tgb. IV, 24. Daß in Laubes „Struensee" König Christian selbst nicht Schuld hat an seinem moralischen Elend, ist ein Unglück, dem der Wille nirgends begegnen kann; das ist unästhetisch, ein solcher Charakter darf im Drama nicht auftreten. Siehe noch XII, 160 u. 167.

Auch szenarisch wird Notwendigkeit gefordert. Er rügt an Schillers „Braut von Messina", daß Don Cesar gleich nach Ermordung des Bruders mit einem leeren Vorwande abgeht, um dem Chor für seine Sentenzen Platz zu machen.

Für den Dialog endlich stellt er XII, 288 das Gesetz auf: „Die dramatischen Reden haben nur so weit Wert, als sie das notwendige Produkt, die klingenden Seelen der Organismen sind, und der größte Tiefsinn wird dramatisch zur größten Abgeschmacktheit, wenn er für sich etwas gelten will." Daß sich dies Gesetz besonders gegen Schiller richtet, ist klar. (Siehe dasselbe Tieck III, 56.) Er rügt aber auch andere dialogische Unarten, so an Grillparzers „Ahnfrau", daß der Schwester das ihr bekannte Schicksal des Bruders erzählt wird, damit das Publikum davon erfährt; ebenso unnötig sei später die Erzählung des räuberischen Überfalls und der Rettung der Tochter aus denselben Gründen. Die Nachricht vom Tode des letzten Verwandten des Hauses Borotin, sagt Hebbel verbessernd, hätten wir gleich zu Anfang, noch vor dem „Pracht-Gleichnis" erfahren sollen, dann hätten wir nicht für eine zufällige hypochondrische Laune gehalten, was eine durch die Situation gebotene notwendige Reflexion war.

XVII.

Die Versöhnung.

Die Versöhnung und ihre Bedeutung in der Ästhetik. — Hegels Begriff. — Die Versöhnung im Interesse der Gesamtheit. — Die absolute Versöhnung. — Hebbel und Rötscher. — Die Erhebung in der Versöhnung. — Die Privatversöhnung des Dichters und das Kunstwerk.

Wie die absolute Philosophie zu tieferer Erfassung des Begriffs „Geschichte" geführt hatte, so wertet sie auch den Begriff „Versöhnung" in einen höheren um. Es genügt ihr nicht etwa, die, wie Schelling V. 703 schreibt, „mühsam fortgeführte Handlung nur äußerlich zu schließen", sie will innere Versöhnung, eine solche, von der die Harmonie ausgeht, keinen bloß moralischen Ausgang, sondern die Vernünftigkeit des Schicksals, die große Notwendigkeit, das ewige Sittliche. Hegel schreibt III, 532 ff: „Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der Versöhnung, das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaften hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, daß der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriff nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte." Wir haben hier in der „Versöhnung" die knappste Zusammenfassung der Ästhetik der absoluten Philosophie, freilich einer Ästhetik, die mit ihrer auf demselben Grunde erbauten Ethik hier in eine

höchste Spitze ausläuft: Konsequenzen sind beides nur, beruhend auf dem breitesten Grunde ihrer Weltanschauung. Hegel gerade verbreitet sich oft und ausführlich auch über Einzelheiten der Versöhnung. In seiner Phänomenologie des Geistes führt er aus, wie uns der tragische Untergang höchst sittlicher Gestalten erheben und versöhnen könne. Er sagt, dazu sei nötig, daß solche Gestalten gegeneinander mit gleichberechtigten unterschiedenen sittlichen Mächten auftreten und so nun durch diese Entgegensetzung gegen ein Sittliches Schuld haben, woraus das Recht und das Unrecht beider, und damit die wahre sittliche Idee gereinigt und triumphierend über diese Einseitigkeit, somit versöhnt in uns hervorgeht, daß sonach nicht das Höchste in uns es ist, welches untergeht, und wir uns nicht am Untergange des Besten, sondern im Gegenteile am Triumphe des Wahren erheben, — daß dies das wahrhafte rein sittliche Interesse der antiken Tragödie ist. (Werke VIII, 197 Anm.)

Hebbels Anschauungen müssen dieselben sein, da sie ja auf denselben Prinzipien beruhen, wie wir gezeigt haben. Unkünstlerisch und kleinlich erscheint ihm die allgemein gestellte Forderung der Versöhnung, Tgb. II, 354. Das „Wiederzurechtrücken der äußeren Verhältnisse" scheint ihm doch gar zu handwerkerhaft, ein vollständiges Versöhnen in diesem Sinne unmöglich; ein wahrer Dichter beschäftigt sich mit dem Unauflöslichen und kann das Böse so wenig aus dem Ring seines Dramas verweisen, als Gott es aus der Welt verweisen kann. Daß die Bösen zugrunde gehen, ist doch nur in dem Sinne „Versöhnung, in welchem der Galgen ein Versöhnungspfahl ist." Auch kann man, Tgb. III, 162 vom tragischen Dichter nicht verlangen, daß er den Helden rette, sowenig man vom Arzt verlangen darf, daß er die Krankheit erhalte, als eine individuelle Modifikation des allgemeinen Lebensprozesses. Die

Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesamtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nötig, obgleich besser, daß er sich selbst ihrer bewußt wird, Tgb. II, 239. Einmal drückt Hebbel das so aus: Daß in der dramatischen Kunst die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinausfällt, werden wenige begreifen, Tgb. II, 415. Also Hebbel sagt, immer liege die Versöhnung im Absoluten, in der Idee, nicht im eigentlichen Kunstwerk. Dazu soll hier nur bemerkt werden, was Rötscher Brw. II, 300 an Hebbel schreibt und was seine Abhängigkeit von Hegel hervorhebt: In bezug auf die „Maria Magdalene" sei die Versöhnung noch die harte Notwendigkeit, d. h. das Bewußtsein eines unabweisbaren tragischen Geschicks, dessen letzte Wurzel in dem Ringen des geschichtlichen Geistes liege. Rötscher sagt, die Versöhnung falle wesentlich in den Betrachtenden, und fährt fort: „Ich glaube, man könnte diese Form der Versöhnung mit einer Hegelschen Kategorie die an sich seiende Versöhnung nennen im Gegensatz derjenigen, welche sich aus der Bewegung der Handlung und dem Kampf der Individualitäten vollständig innerhalb der Tragödie vollbringt, welche man dann als die an und für sich seiende bezeichnen dürfte." Rötscher jedenfalls hält diese Hebbelsche für künstlerisch weniger bedeutsam, für zu abstrakt.

Nur ganz allgemein wagt Hebbel eine nähere Bestimmung über die Versöhnung dahin zu formulieren, Tgb. II, 362: „Was wir im Drama bös werden sehen, das müssen wir auch wieder gut werden sehen." Die Versöhnung läuft also im Grunde auf Erhebung hinaus. Das ergibt sich auch aus dem Umstande, daß der Lear ihm höher gilt als der Hamlet, denn: Hamlet ist durchaus verzweiflungsvoll, ein furchtbares Ade, das Shakespeare der Welt zurief, als er ihr den Rücken wandte und wieder ins Nichts verschwand. Aber Lear ist der

Triumph über alle diese Schmerzen, die den Dichter später bewältigt zu haben scheinen[1]).

Über das Übertragen eigener Weltanschauung auf die Kunstwerke äußert sich Hebbel Tgb. III, 284 so: Solange dem Dichter selber eine Versöhnung mit der menschlichen Lage und den Weltzuständen noch fern sei, scheine es ihm eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn er seinem Kunstwerk eine Versöhnung einzuhauchen suche; aber auch wenn eine Versöhnung tatsächlich vorhanden sei, würde er sich schämen, der dargestellten objektiven Welt seine Privatversöhnung als eine allgemeine aufzudringen; er würde sich schämen, weil sie auf Resignation beruhe, und ein Individuum wohl für sich resignieren dürfe, nicht aber für die Menschheit mit ihren ewigen Rechten und Interessen. So haben wir auch hier wieder Hebbels großen, auf die Idee, das Absolute gerichteten Blick.

---

[1]) Hebbel ist der unhaltbaren Meinung, „Hamlet" sei Shakespeares letztes Stück.

XVIII.

Dramatisch und theatralisch.

Hebbels Wandlung: Seine Dramen sollen nicht auf die Bühne. — Dramatisch und theatralisch ein Gegensatz. — Der Wert des Dramas hängt nicht durchaus von der Bühne ab. — Der Dichter muß doch eine doppelte Schöpfung versuchen. — Dichtung muß darstellbar sein. — Hegel, Solger, Vischer. — Der Darstellungsprozeß.

Hat Hebbel auch seine „Judith" schnell auf die Bühne gebracht und durch sie überall die gespannteste Aufmerksamkeit und Erwartung erregt, um die meisten seiner Dramen hat er einen schweren Kampf gekämpft und sich längere Zeit mit den Erfolgen der „Judith" und „Maria Magdalene" begnügen müssen. Ehe er noch ein Stück schrieb, sagt er aber seltsamerweise Br. I, 286: „Die dramatischen Werke, die ich zu schreiben gedenke, werde ich absichtlich und von vornherein so einrichten, daß sie gar nicht auf die Bühne gebracht werden können[1]), denn wahrlich, ich mag mit Töpfer und Albini keine Lorbeeren teilen." Wir müssen diese Äußerung mehr einer frühen ungeheuren Reizbarkeit zuschreiben, als einem dichterischen oder ästhetischen Feingefühl. Hebbel war noch unreif. Er wußte wohl, daß Aristoteles behauptet, das Drama komme erst durch das Theater zur Entfaltung. Gutzkow hatte ihm gegenüber persönlich geäußert, zwischen Dramatik und Theatralik sei kein Unterschied; vom Schauen sei das Schauspiel ausgegangen, und was nicht geschaut werden

[1]) Grabbes Absichten.

könne, gehöre nicht hinein. Aber Hebbel protestiert dagegen aus Selbsterhaltungstrieb Tgb. I, 374: „Eng und konfus! Als ob kein Unterschied wäre zwischen Brust und Schnürbrust.“ Ihn drängt es einen Unterschied zu machen, er setzt „dramatisch“ und „theatralisch“ als getrennte Begriffe einander gegenüber, klammert sich fest an ersteren und hält das Theatralische für etwas rein Äußerliches, eine Geschicklichkeit, welche der Dichter lernen können. Hebbel macht die unzulänglichen zeitgenössischen Theaterverhältnisse dafür verantwortlich, daß es so weit gekommen sei[1]). Mit Trotz schreibt er noch Br. II, 349: „Der dramatischen Kunst werde ich leben und sterben, die Bühne mag sich gegen mich stellen wie sie will“[2]), fügt dann aber schon hinzu: „aber wer wollte wohl anders als notgedrungen auf sie Verzicht leisten.“ Kurz vorher schrieb er schon einmal mit einem gewissen Stolz, Br. II, 315: „Mein Stück ist durchaus theatralisch.“ Er kommt durch eigene Produktion dazu, tiefer in das Problem „Drama und Bühne“ einzudringen, besonders durch „Genoveva“ und „Maria Magdalene“. Letzteres Stück wurde ja vom Berliner Hoftheater zurückgewiesen, und der Brief der Auguste Crelinger vom 1. Mai 1844 mußte ihm doch zu denken geben. Diese schrieb: „Nicht alles, was sich in dem Kopfe eines bevorzugten und genialen Dichters gestaltet, ist für die Masse zugänglich; in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Sie müssen, ich sage, Sie müssen sich in der Wahl Ihrer Stoffe beschränken, wenn Sie auf die Bühne gelangen, und von der Bühne herab wirken wollen. Wenn man umgestaltend einwirken will, ohne über die äußeren Verhältnisse ge-

[1]) Solger, Nachgel. Schr. II, 503, Gegensatz von „Dramatisch“ und „Theatralisch“. Schlegel, Vorlesg. I, 44. Poetisch und theatralisch: „Eins kann sehr wohl vom andern getrennt sein.“

[2]) Dabei aber stellt er schon zur „Judith“ eine künstlerisch entehrende Bühnenbearbeitung her.

bieten zu können, so muß man behutsam auftreten, sonst läuft man Gefahr, sich einem unfruchtbaren Märtyrertum zu weihen." Das war ein Appell an Hebbels Auffassung von der Mission des Dichters; er wirkte, je mehr ihn die allgemeinen großen Entwicklungsprobleme reizten. Daran aber hält er fest, daß das Drama in seinem Werte nicht durchaus von der Darstellbarkeit abhängt. Er sagt Tgb. II, 19: „Die dramatische und theatralische Kunst sind .. zwei Notwendigkeiten, die, obgleich sie aus einem und demselben Bedürfnis entspringen, doch nur in einem Annäherungsverhältnis zueinander stehen und nicht ganz zusammenfallen können. Gar manches gehört durchaus in die dramatische Dichtung hinein, was bei ihrer theatralischen Verkörperung ebenso notwendig wegfallen muß, denn die Dichtung ist mehr Natur, die Darstellung mehr Bild, jene empfängt nur ihre letzten und höchsten, diese empfängt alle ihre Gesetze von der Schönheit." Hält Hebbel hier nun auch den Gegensatz noch streng aufrecht, ja sucht er ihn seiner Gewohnheit nach fast naturwissenschaftlich zu begründen, so fügt er diesen Unterschieden doch an: „Hieraus folgt nun nicht, daß der Dichter sich eigensinnig zurückhalten und sich dadurch um die herrlichste Wirkung bringen soll; es folgt daraus, daß er sein geschaffenes Werk zum Objekt einer ausgleichenden Prozedur machen und in gewissem Sinne eine doppelte Schöpfung versuchen soll"[1]). Er hat nun die Überzeugung gewonnen, daß, wenn auch das Drama nicht erst durch das Theater zur Entfaltung kommt, so doch nur mittelst desselben zur ganzen und vollen Wirkung, XII, 232. Später hält er die Begriffe „dramatisch" und „theatralisch" nicht mehr auseinander. XII, 237 sagt er, das Drama adressiere sich an den

[1]) Von einer Behandlung, durch welche ein Drama erst einen dramatischen Wert bekommt und wesentlich vortrefflich für die Aufführung wird, schreibt Hegel III, 512.

Leser und an den Zuschauer zugleich; wenn es dem Leser nichts bietet, so sei es sicher nicht poetisch, und wenn der Zuschauer zu kurz kommt, so könne es nicht dramatisch sein. Hier also fällt „dramatisch" und „theatralisch" schon zusammen. Nun geht Hebbel aber noch weiter, er formuliert seine Forderungen noch schärfer: Dichtung muß darstellbar sein, weil, was der Schauspieler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedanken-Schemen blieb. „Dramatische Dichter, die das Publikum nicht packen, existieren für mich ganz und gar nicht."

Hegel, natürlich ganz derselben Meinung, machte III, 515 den Vorschlag, es solle kein Schauspiel gedruckt werden, sondern nur als Manuskript dem Bühnenrepertoir anheimfallen, und nur eine höchst unbedeutende Zirkulation erhalten. Wir würden dann nicht so viele Dramen erscheinen sehen, die wohl eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatisch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegter Lebendigkeit. Solger sagt, Nachgel. Schr. II, 503, daß: „was im vollsten Sinne dramatisch ist, notwendig auch theatralisch sein muß"; wenn das Wesen des Dramas nicht in der wirklich vorgehenden Handlung erschöpft sei, sei es nicht wirklich gegenwärtig, sondern nur in der besonderen Reflexion des Dichters da. Dasselbe schreibt auch Vischer und wiederholt dazu den Vorschlag Hegels, um wirkliche Bühnenwirksamkeit zu erzielen, in einem Briefe vom 26. Juli 1847 (abgedruckt in Rötschers Jahrbüchern I, 465).

Auch Hebbel denkt tiefer nach über den Darstellungsprozeß und kommt zu denselben Zielen. Er verlangt, daß der Dichter wisse, was darstellbar ist. Für das Richtige hält er folgende Methode: Alles Geistige verleiblichen, die dualistischen Ideenfaktoren zu Charakteren verdichten, das innere

Ereignis spannend und Interesse erweckend gestalten in ein äußeres Geschehen. Er faßt seine Erfahrung zusammen in das Distichon VII, 197:

Dichte, Dichter, nur halte dich in den Grenzen der Bühne!
Wachse, Knabe, nur nie über den Maßstab hinaus!

Wir sahen, wie nahe Hebbel daran war. Dem Dichter zu Ehren aber muß hier gesagt werden, daß er nicht etwa den zeitgenössischen Bühnenverhältnissen nachgegeben, sich nicht etwa in das Bett des Prokrustes hineingepreßt hat, sondern als echter Reformator das Bett gedehnt hat durch die Kraft seiner Werke (Distichon VII, 232).

Wir sahen schon, wie Hebbel im Interesse einer höheren Form Verwandlungen auf das Mindestmaß beschränkt wissen wollte, Brw. II, 517 (29. Januar 1863) weil mit jeder Verwandlung das Stück von vorn beginne. Zur Warnung diente ihm der sonst so bewunderte „Götz" Goethes, der nicht bühnengerecht ist und es auch durch alle dramaturgischen Bearbeitungen nie geworden ist.

XIX.

Die Schauspielkunst.

Geringeres Interesse Hebbels. — Der Schauspieler hat sich unbedingt der Dichtung unterzuordnen. — Wert der Dichtung und Wert der Schauspielleistung bedingen sich. — Das Studium. — Der Dämon. — Das Künstlertum. — Klassische Ruhe, antike Plastik. — Freiheit, Unabhängigkeit vom Publikum. — Das Virtuosentum.

Nur selten geht Hebbel auf die Schauspielkunst ein; wenn er sie in seinen Kritiken überhaupt berührt, sagt er meist nur etwas Allgemeines z. B. „die Darstellung war teilweise vortrefflich" oder „höchst charakteristische Figuren" oder X, 107 über Löwe als Holofernes „der frühere Darsteller wird vor Entsetzen den Geist aufgeben, wenn er L.s Meistergebilde erblickt" usw.

Im Gegensatz zu Rötscher, der große Charakterentwicklungen eigens für darstellende Künstler schrieb, gehört das Interesse Hebbels fast ausschließlich der Dichtung. So weiß denn auch Hebbel nichts von einer selbstschöpferischen Kunst des Schauspielers; der Schauspieler ist ihm nur Sklave des Dichters, wenigstens hat er unbedingt allen noch so leise angedeuteten Intentionen des Dichters zu folgen. Das ist ihm die Hauptregel der Schauspielkunst. Rötscher („Kunst der dramatischen Darstellung" 346 und II, 48) hebt das lange nicht so stark und so einseitig hervor. Hegel aber will dasselbe wie Hebbel; III, 519 sagt er: „Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt,

ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt".

So ist Hebbel entrüstet über eine Sophokles-Aufführung in Paris, Tgb. II, 416: „Ach, es war nicht die jungfräuliche Tochter des blinden Ödipus, nicht das schüchterne Kind, das sich zu ducken gewohnt war . . . es war eine dicke französische Mamsell, protzig von Haus aus, ohne eine Spur von jenem inneren Zagen, ohne das man kein Maß für die Tat und kaum Angst für die Folgen derselben hat. . . . Die sophokleische Antigone klagt in einem einzigen rührenden Vers, daß sie die schöne Welt, daß sie das Licht der Sonne nicht mehr schauen soll; aber sie hat dies vorher gewußt, sie . . . faßt sich daher auch bald und fügt sich ruhig ihrem ernsten Schicksal. Die französische dagegen heult und schreit, wie ein verzogenes Kind, das nicht zu Bett will, wenn es Zeit ist: man sieht, sie hat die Tat aus Dummheit begangen, sie hat nicht geglaubt, daß es Ernst werden würde, oder sie hat vorher in den Spiegel geschaut, ihr charmantes Gesicht betrachtet und sich gesagt: kein Mann wird wagen, der Welt eine solche Zierde zu rauben; sie will durchaus nichts vom Sterben und Genugtuung wissen". Hebbel prüft die Güte schauspielerischer Leistung an der Dichtung, an dem Grade, in welchem sie sich der Absicht des Dichters nähert. So schreibt er vom Wallenstein: „Wie ein Nachtwandler muß er auftreten, wie von Geistern umgeben und nur unwillig auf die Menschen horchend, die sich mit ihren Hoffnungen und Befürchtungen an ihn drängen, weil er mit ganz andern Ziffern rechnet wie sie. Damit vertrug sich nun freilich die breite, geschwätzig-behagliche Manier des sonst so ehrwürdigen alten Anschütz sehr wenig; aber noch weniger wird die Aufgabe durch den stoßenden, hastig zufahrenden Fieber-Paroxysmus gelöst, in dem sich der in seinem Kreise gleich-

falls höchst achtungswerte Wagner gefällt". Eßlair war ihm ein Wallenstein von ergreifender Wahrheit; das ist Hebbels höchstes Lob. Gerade beim Wallenstein aber erkennt er die besondere Schwierigkeit der Darstellung sehr wohl; sie liegt in der Dichtung: die von Schiller aufgestellte Individualität ist wenig geeignet in tragischer Würde dargestellt zu werden, weil Wallenstein das einzige Mal, wo er aktiv verfährt, fast wie eine Schachfigur gezogen wird. Der Wert und die Größe der Dichtung ist ein Maßstab für die Bedeutung des Schauspielers. Viele Schauspieler, die in den gewöhnlichen Dutzendstücken gefallen, sind in höheren gleich verloren, und das kommt daher, Tgb. IV, 225: „Dichter wie Kotzebue und Iffland liefern gewissermaßen nur einen Rock, in den der Mensch hineinschlüpfen kann; wer er auch sei, der Rock gewinnt und erhält einen Anschein von Lebendigkeit[1]). Shakespeare, Schiller und Goethe stellen einen Menschen hin, mit dem ein anderer Mensch sich identifizieren soll; wenn das nicht gelingt, so kommt ein Monstrum, ein vierbeiniges Ungeheuer mit einem Doppelkopf zur Welt, vor dem Natur und Kunst sich gleichmäßig entsetzen." Es gibt nun aber auch dichterische Gestalten von solcher Größe und Weite, von solcher Universalität des Individuums, daß sie sich wie von selber spielen in ihrer Allgemeinheit, daß aber doch besondere Seiten des Charakters gar nicht zu spielen sind, am wenigstens gleichzeitig in einer Darstellung. Dafür hält Hebbel z. B. Goethes Faust[2]).

Gewiß steht der Schauspieler oft vor sehr schweren Aufgaben, sein Beruf erfordert ein ernstes, rastlos gepflegtes Studium, tiefes Nachdenken über die Dichtung. (Hegel III,

[1]) Tieck IV, 143. Jeder Mensch ohne Studium und Talent könne ihre Stücke mit Beifall darstellen.

[2]) Hegel sagt dasselbe von Julia in Romeo und Julia, Tieck IV, 335 von Hamlet.

521.) Von Eßlairs „Lear" sagt Hebbel: Stück und Flickwerk, ohne den zusammenhaltenden organischen Faden in dieser Tragödie des bewußtsein-durchblitzten Wahnsinns. Den eigentlichen Angelpunkt der Rolle vermißt er, Tgb. I, 275. — Also Hebbel will, der Schauspieler soll durch Vertiefung in den Geist der Dichtung den Zentralpunkt der Rolle suchen und dann alles einzelne zu ihm in Beziehung setzen. So findet er in dem Eßlairschen „Lear" kein organisches, aus sich selbst entwickeltes Ganzes. Er weiß, wie schwer das beim Lear ist, der aus Extremen besteht; aber Hebbel sagt, der Punkt, wo diese sich verknüpfen, mag tief liegen: ehe er nicht gefunden ist, kann die Gestalt nicht lebendig werden. Er glaubt, der Angelpunkt beim Lear sei die „Königswürde". Für besonders schwierig hält er, komische Charaktere zu gestalten; in dieser Hinsicht spricht er Tgb. III, 378 von völliger Unfähigkeit unserer Schauspieler. Falstaff z. B., meint er, setzt die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernste durch, weil er sie für die allein richtige und sich, den Träger derselben für den eigentlichen Kopf der Menschheit hält. Er würde sie selbst Gott gegenüber behaupten. Bei alledem bringt die Darstellung fast nichts als den Possenreißer heraus.

Nach Rötschers Kunst der dramatischen Darstellung 345 (auch 376 ff.) ist die Fähigkeit, einen Charakter als ein organisches Ganzes anzuschauen und als solches zu durchleben das absolute Kennzeichen der Künstlernatur. Bei der Darstellung jedes dichterischen Charakters kommt es vor allem jedoch, nächst der Auffassung des Ganzen, auf die Vermittlung der besonderen Momente des Individuums an. Sie soll der Künstler zur Einheit verarbeiten. Diese Einheit, die bei jedem Charakter zu suchen ist, nennt Rötscher ihren „Grundton", (Shakespeare 37, 134). Die Darstellung des Falstaff, führt auch Rötscher breit aus (Shakespeare 71, 83), sei eine der

größten Aufgaben der Schauspielkunst; er sei seinem Lebensprinzip völlig getreu, man müsse sich ganz in die Freiheit seiner Weltanschauung versetzen können, sonst entstünde auf der Bühne eine Karrikatur. Es sind das auffallende Übereinstimmungen, um so auffallender, als Hebbel doch hier ihm sonst fernerliegende Probleme der Schauspielkunst berührt.

Daß der Dichter irgendwelche Vorschriften für den Darsteller gebe, hält er für unnötig, Tgb. IV, XVI; außerhalb der Charaktergestaltung ist ihm die Schauspielkunst selbständiger, Br. IV, 5, vielleicht auch gleichgültig.

Sein allgemeinstes Urteil über Schauspielkunst ist (Tgb. III, 353): Schauspielen heißt doch am Ende nur rasch leben, unendlich rasch! Einen Schauspieler rezensieren heißt also, den Lebensprozeß eines Menschen rezensieren. Siehe dazu auch Epigramm VI, 374. Wenn er Br. VI, 197 einmal schreibt: Ich habe Organ für den Dämon, ohne den es, wie Voltaire meint, absolut keine Kunst gibt, so meint er damit die Fähigkeit, einer Gestalt Leben zu verleihen. Über seine Frau sagt er Br. III, 323 f.: die dämonische Kraft in ihrer Seele ist gewaltig. Anschütz' Wallenstein, schreibt Hebbel, sei ohne dämonische Weihe. Dämon heißt ihm aber nicht überhaupt nur „Leben", sondern höheres Leben, einen Zug ins Übermenschliche, ein Licht über der Stirn von oben her. Es ist dies ein Wort, das Goethe schon als etwas durchaus zur Kunst Gehörendes Eckermann erklärt (Gespräche II, 298). Von den Neueren hat es besonders Rötscher benutzt; er verlangt (Kritiken und dramaturg. Abhandlg. 175) „Dämon" vom Schauspieler (auch Kunst der dram. Darst. III, 57 ff.), Dämon, welcher den Zuhörer unwillkürlich an etwas übermenschliches, über alle Berechnung erhaben Gewaltiges mahnt und dadurch in tiefster Seele erschüttert. Hebbel will Künstler auf der Bühne, keine Schauspieler[1]). Den Tgb.

[1]) H. Heine, V, 277, „Die Komödianten, oder wie sie sich am liebsten nennen, die Künstler". Auch Hegel III, 521.

III, 445 angedeuteten Gegensatz zwischen dem „lyrischen" und „charakteristischen" Schauspieler hat er nirgends ausgeführt; er sprach auch einmal vom „lyrischen" („Rachel") und „plastischen" („Ristori"), doch sind diese Trennungen nicht eigentlich bedeutungsvoll für seine Kritik.

Klassische Ruhe und einfache Natur der alten Schule ist ihm besonders lieb. Die äußere Ruhe, Schönheitsstille der Form beim innersten mächtigen Orkan der Leidenschaft liebt er. Nicht der Sturm des Schmerzes, wohl aber eine gewisse Ruhe im Schmerze macht ihn ergreifend. Wir denken dabei an Hebbels Studium Winkelmanns und seine Beziehungen zu Thorwaldsen. Bald nach seiner Begegnung mit letzterem schreibt er in sein Tagebuch II, 335 über die Rachel: „So sehr sie durch ihre im höchsten Grade ausgezeichnete Rezitation wirkt, so erschüttert sie doch fast noch mehr durch die Art, wie sie sich in jeder Situation hinzustellen weiß; es ist, als ob jedesmal die entsprechende Statue, die das vorüberrauschende Leben verewigen soll, aus ihr herausgehauen würde"[1]). Das ist es denn auch, was er immer wieder an seiner Frau, der seiner Meinung nach größten Tragödin seiner Zeit, bewundert. So sagt er von ihr als Judith: Jede Stellung ein antikes Bild, Tgb. III, 328; als Orsina: die stolze Figur, den ganzen Adel seelenvoller Plastik, XII, 8. „Bei jedem Schritt, jeder Bewegung ein neues Bild, und immer ein antik-statuarisches", Br. IV, 145. Als Kriemhild endlich hebt er XII, 20f. an ihr hervor, daß sie trotz Darstellung eines ungeheuren Werdens eines Menschen die Linie des Schönen nicht überschreitet. Br. IV, 106: Anschütz stellte ein Bild hin, das Zug um Zug in Stein gehauen zu werden verdiente. — Hebbel legt

[1]) Fast unverständlich ist es, wenn er bald darauf, Tgb. II, 385, schreibt: „Die Rachel habe ich absolviert, sie ist mir ein Gräuel."

also auf die körperliche Form, auf Stellung, auf die Plastik der leiblichen Leistung großen Wert. Er empfiehlt direkt das Studium der Antike.

Auch hierin haben wir volle Übereinstimmung mit Schelling, Hegel und Rötscher. Schelling sagt V, 735 „Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist". Hegel meint III, 507, die höchste Stufe habe die Schauspielkunst der Griechen eingenommen, sie habe die redende Kunst mit der Skulptur verbunden; aber dadurch, daß sie den Inhalt der Poesie aufnehme, in jede innere Bewegung der Leidenschaft hineingehe, sei diese Darstellung beseelter und geistig klarer als jede Statue und jedes Gemälde. Auch Rötscher wie Hebbel empfiehlt (Kunst der dram. Darstellg. 246) Anschauung und Beschäftigung mit Kunstwerken der italienischen Malerei und antiken Statuen. Auffallend Hebbelscher Ausdrücke bedient sich speziell ein in Rötschers Jahrbüchern III, 141 f. abgedruckter und F. B. unterzeichneter Aufsatz; es handelt sich um eine schauspielerische Leistung von Hebbels Frau. Ich vermute, daß Felix Bamberg der Verfasser ist und daß er mit Hebbel zusammen der Aufführung beigewohnt hat. Er schreibt nämlich: Eine Gestalt, die bei jeder Bewegung eine antike Statue vor den Zuschauer hinstellt! Ein Organ, das die ganze Skala menschlicher Töne umfaßt und jede Empfindung, jede Gemütsstimmung von der zartesten bis zur furchtbarsten in allen Vibrationen wiederklingen läßt! Und dabei ein dämonisches Bildungs- und Gestaltungs-Vermögen, das die Künstlerin in den Stand setzt, jeden Charakter auf eine Weise wiederzugeben, als ob sie für ihn allein da wäre. — Auf den Punkt der Übereinstimmung kommen wir noch zurück.

Hebbel hält die französische Schauspielkunst für wesensverschieden von der deutschen, rühmt aber: „Jene Freiheit und scheinbare Unabhängigkeit vom Publikum, die man in Deutschland, wo die Leute sich ihr bißchen Existenz

kümmerlich aus den Gesichtern im Parterre und der Rezensentenloge herauslesen, so selten trifft, und ohne die doch keine Illusion möglich ist. Die Franzosen treten auf und geben sich, als ob sie ihre Welt für sich hätten, und dadurch gefallen sie und reißen hin."

Sehr böse kann er über äußerliche, rein virtuose Schauspielkunst werden. Devrient spielt sein Herz mit dem Kopfe, versteht auf seinem Organ jeden Ton anzugeben, ausgenommen den man eben erwartet, weil man sich an die neue Manier noch nicht gewöhnt hat, das Lachen durchs Weinen zu machen, Tgb. III, 90 f. Man erwartet, daß er auch einmal die gewöhnliche Akzentuation der Worte umkehrt, nur um damit noch etwas Originelleres zu schaffen. Neu und originell um jeden Preis ist auch Marie Seebach-Niemann, eine Reklamegröße[1]), die nichts nach den Intentionen des Dramas fragt. Unvermittelt, zusammengeschüttelt ist das Leben, das sie auf der Bühne gibt. Grillen und nicht mehr sind ihre sogenannten Feinheiten, Tgb. VI, 303. Sie spricht in der Kirchen-Szene als Gretchen den bösen Geist selbst, als Stimme des bösen Gewissens. Hebbel sagt dazu: „damit wäre die nüchtern prosaische Anschauung, die das Gespenst des alten Königs aus dem Hamlet und das Gespenst des Banquo aus dem Macbeth tilgen möchte, weil sie die höchsten Schöpfungen der Phantasie nicht von den hohlen Mißgeburten wurzelloser Phantasterei zu unterscheiden weiß, denn auf dem äußersten Gipfel angelangt. Prosit Nikolai im Weiberrock!"

Die Auffassung der Schauspieler ist im letzten Grunde wohl auf Hegel zurückzuführen, der den Geist im Hamlet I, 296

[1]) Rötscher, Kritiken u. dramaturg. Abhdlg., 244. „Die Reklame ist die arbeitende Lokomotive des Virtuosentums" 249, (auch 95, 106, 120.) Marie Seebach-Niemann wird besonders abfällig als Gretchen (Faust) erwähnt.

„eine objektive Form von Hamlets innerer Ahnung nennt.“ Siehe auch Solger Ästh. 755 f.

Hebbel haßt die Virtuosen, die nur von dem verblüfften Zuschauer, der das Buntscheckige des grübelnden Verstandes so leicht mit der tiefsinnigen Mannigfaltigkeit der schaffenden Phantasie verwechselt, ein frühreifes Bravo davontragen. Ich gab hier die Hebbelsche Ausdrucksweise wieder, damit zutage tritt, wie er sich kaum genug tun kann an Entrüstung und Verachtung. Auch in Rötschers Kritik nimmt die Abweisung des Virtuosentumes großen Raum ein (Kritiken u. dramaturg. Abhdlg. 174, 240, 248). Er beleuchtet den Virtuosen und sein Gebahren von allen Seiten, er stellt geradezu den ganzen Typus hin, besonders in seinem Aufsatz „Das Virtuosentum in der Schauspielkunst.“ Der „schöpferische Künstler“ ist das Gegenteil davon.

Manche vielgerühmten Bühnengrößen werden von Hebbel schroff abgewiesen. So nennt er Großmann einen bloßen Homunkulus des Virtuosentums, ebenso Bogumil Dawison. Letzterer „gibt Richard III. auf Fußspitzen einherschwankend, um damit hohe Majestät anzudeuten, er gibt ihn mit hohlem Pathos, aber die Selbstsucht Richards verlangt Humor, um vor sich selbst nicht zum langweiligsten aller Bösewichter zu entarten.“ Mit seinem Stimmaufwand übersieht er den Geist; er fand überhaupt nicht die richtige Tonart „und tippte immerfort aufs neue an der Harfe Saiten, aber neuer greller Mißton quiekte gellend in die frühere Dissonanz“, XII, 12 f. Auch als Hamlet war er unerträglich. Der Prototyp des Virtuosen ist ihm Seydelmann. Als Mephisto nach der Umwandlung aus dem Hunde in den Teufel spricht er seine Worte in bellendem Pudelton, ohne zu begreifen, daß Mephisto doch nur eine Pudelrolle, nicht aber ein Pudel eine Menschenrolle gespielt hat; als Hund, sagt Hebbel, konnte er vielleicht bellen, nicht aber als Mensch

etwas von der Hundesprache zurückbehalten. Aber wie wurde dieser Virtuos bewundert, wenn er in Gretchens Kammer die Backen aufblies und dann prustete und pustete, als ob er Feuer und Schwefeldämpfe aushauchte. Der Zug sollte das spätere „es ist so schwül so dumpfig hier" des ahnungsvollen Mädchens motivieren, aber wozu braucht sie noch den Instinkt der Unschuld, wenn die Nase ausreicht, und was soll man zu einem Teufel sagen, in dessen Interesse es liegt, sich aufs sorgfältigste zu verbergen und der, weit entfernt sich mit Eau de Cologne zu besprengen, wie er billig müßte, absichtlich den ganzen Odeur seiner Großmutter ausströmt.

Seltsam ist, daß Rötscher diesem Seydelmann ein Werk geschrieben hat; sollte er aus Freundschaft zu ihm blind gewesen sein? Er nennt ihn in der Vorrede seiner „Entwicklung dram. Charaktere" den geistreichsten deutschen Schauspieler; er hält so viel von ihm, daß er sagt, durch Seydelmanns Begeisterung für seine, Rötschers, Bestrebungen müßte auch die gröbste Eitelkeit befriedigt werden. Doch Rötscher steht in der Schätzung Seydelmanns nicht allein, auch Laube (Mod. Charakteristiken 294—346) spricht über ihn ein fast unbedingtes Lob.

XX.

Wert der Kritik Hebbels.

Was ist daran Hebbels Verdienst? — Was verdanken wir ihr? — Anerkennungen, Angriffe. — Das Problem an sich ist ihm dramatisch. — Seine Menschen sind unfrei. — Seine Kunst ist formal. — Keine Katharsis. — Neue Bahnen. — Der Kritiker Hebbel in seinem Verhältnis zum Dichter.

Krumm schreibt in seinem Buche über Hebbel, die drei Grundgesetze Hebbels seien: erstens, die Kunst stellt das Leben dar; zweitens, die Kunst stellt in der reinsten Form zugleich den tiefsten Gehalt des Lebens dar; drittens, die Kunst hat eine sittliche Bedeutung. Will Krumm damit sagen, diese drei Grundsätze seien Hebbels Eigentum, so frage ich: welches tiefer denkenden Mannes Grundsätze waren sie damals nicht? Speziell Hebbelsch ist an ihnen nichts, wie diese Untersuchung gezeigt hat. Hebbel selber erklärt, wie wir sahen, seine Kritik auch nur für eine Vertiefung der vorhandenen. Das müssen wir ihm zugeben, besonders von seinen Theorien über die Schuldfrage, die Selbstkorrektur, die stets neue Aufgabe der Kunst aus ihrer Zeit, die Problemdichtung, die Bedeutung des Stiles; aber wir müssen hinzufügen, daß auch andere Zeitgenossen zu fast denselben Resultaten gekommen sind, kurz daß sich alle diese Theorien damals „in der Debatte" befanden, und dadurch ist das Verdienst des einzelnen stark modifiziert. Wir sind am Ende unserer Methode angelangt, wenn wir uns damit nicht begnügen wollen und nun noch nach der einzelnen Priorität fragen; hier verlöre sich die historische Forschung im Sande der Zeitschriftenliteratur, der mündlichen Erörterungen

und Anregungen durch Assoziationen usw. Genug: die gesammte Hebbelsche Kritik und Ästhetik ist eine durch eine philosophische Natur vorgenommene Auswahl, Abrundung und gelegentliche Vertiefung von Problemen der Zeit.

Daß Hebbel diese Ästhetik nicht etwa äußerlich angenommen, sondern sie wirklich erlebt hat, daß sie seine persönliche Überzeugung geworden ist, müssen wir durchaus anerkennen; verstehen auch, weswegen er sie sein eigen nannte und Beeinflussungen ableugnete. Unserer historischen Untersuchung aber kam es nur darauf an, festzustellen, ob Hebbels Kritik original war; und das ist sie nicht. Echt Hebbelsch ist die Energie der Durchführung seiner Ästhetik. Wir sprachen gelegentlich von Hebbel als dem Emporkömmling; auch hier zeigt er sich wieder, in der Energie nämlich, sich selbst und seine Anschauungen zur Geltung zu bringen, um so mehr als die jämmerlichen Verhältnisse seiner Jugend auf ihm gelastet haben. Schon vorn wiesen wir auf daraus entspringende Ungerechtigkeiten hin: er zwängte sein System den einzelnen Kunstwerken an den Leib. Sein Standpunkt war kein durchaus gerechter. Bamberg schreibt in seiner Einleitung des Briefwechsels S. VII f., bedenklich sei, daß Hebbel den an sich beobachteten Dichterprozeß für den einzig natürlichen hielt und den auf andere Weise sich offenbarenden an dem Inhalte und der Form der entstandenen Werke zu erkennen glaubte, ohne zu erwägen, daß die Empfängnis selbst in verschiedenen Formen stattfinden könne und daß die Form des Gedichtes von der Form der Empfängnis abhängig sei. Der hieraus entspringenden Gefahr der Einseitigkeit und Enge sei er nur durch seine große Grundauffassung entgangen.

Darum kann man auch Hebbels Kritik nicht durchaus eine positive nennen. Das wäre sie gewesen, wenn sie weniger der reinen Erkenntnis gemäß und weniger gewaltsam-energisch,

wenn sie den Kunstwerken gemäß und vorsichtig, behutsam war. Hebbelsch ist der ungeheure Ernst der großen Tendenz, den sogar Rosenkranz, ein grimmer Gegner Hebbels, in seiner Ästhetik des Häßlichen zugeben muß. Hebbelsch ist die gesamte praktische Kritik, also die ganze Anwendung der großen Theorien im einzelnen, das eigentliche Ausüben des Kritikeramtes, und das kann nicht genug hervorgehoben werden. Hebbels Blick ist von riesiger Weite: in wie vielen Beleuchtungen zeigt er uns die Dichter und ihre Werke! Er weiß immer neue ergiebige Gesichtspunkte aufzufinden. Hinter dem Kritiker steht der Dichter, seine Kritik ist ein Schaffen, er vollendet Linien, hebt undeutliche, verwischte Züge hervor, deckt Beziehungen auf, er vollendet Kunstwerke, deren Form im Verhältnis zu ihrem Grundriß unzureichend geblieben ist, in ihrer Uridee; er will, daß eine große reine, ewige Kunst sei. Manchmal ist allerdings der Dichter zu stark an der Kritik beteiligt, wenn auch eben im Sinne dieser ewigen von Hebbel erkannten Kunst. Tiecks und Müllers „Genoveva" schienen ihm unzureichend für den Gehalt; Hebbel schuf aus den kritischen Bedenken gegen diese Stücke seine „Genoveva", ebenso wurde aus Massingers „Ludovico" sein „Herodes und Marianne"; so entwarf er nach Grabbes „Napoleon" einen eigenen, nach Schillers Dramen eine „Jungfrau von Orleans" und einen „Wallenstein". Er kam nicht zu den Ausführungen[1]). Daß Hebbel diese Dramen nicht deswegen scheute, weil sie schon in einer Form dem Bühnenrepertoir angehörten, geht aus seiner

[1]) Vielleicht hatte er doch ein geheimes Gefühl für das, was Scholz in seinem Buche über Hebbel von diesem Wallenstein-Entwurf sagt: Wallenstein würde dadurch „nicht nur weniger dramatisch, sondern auch zu einem, nicht in den menschlichen Verhältnissen, sondern nur in irgend einer mangelhaften Staatsform begründeten Trauerspiele ohne Tragik."

„Agnes Bernauer“ und seinen „Nibelungen“ hervor, Stoffen, die auch zu seiner Zeit gespielt wurden. Die Hebbelschen Kritiken sind trotz ihrer Einseitigkeit im Ganzen so richtig, daß die Zeit meist das Urteil bestätigt hat; und Gutzkows Zorn erscheint komisch, wenn er im „Dionysius Longinus“ sagt: „Der Hochmut der Sorbonne, der Professoren, die Oberflächlichkeit bei den Doktorpromotionen ... ist nichts gegen den Blödsinn, wie Emil Kuh, Friedrich Hebbel ... die poetische Kritik bei uns ausüben.“ Eins aber wollen wir auch nicht vergessen an Hebbels Kritik hervorzuheben: durch sie allein scheint unserer Zeit das Große, das Ewige und Unverlierbare der Anschauung der absoluten Philosophie für die Kritik erhalten zu sein. Die Kritik der Meister ist begraben, über Rötscher, Ulrici, Solger spricht man nicht, aber um Hebbels Werk wogt heute der Kampf, und mögen die Kämpfer es nun wissen oder nicht: hier haben sie die hohen, reinen Gesichtspunkte der großen Philosophen.

Erkennt man auch heute noch an seiner Ästhetik an, daß sie auf einem dauernderen Grunde als dem des wechselnden Zeitgeistes basiert ist, daß sich daher eine Fülle und Weite der Ideen schreibt, eine Größe in der Auffassung des Lebens und der Stellung des Einzelnen zu diesem, eine Vertiefung des Schicksalsbegriffes; gibt man ihm noch zu, daß die Tragik auf dem unmäßigen und übermäßigen Wollen des Individuums beruht, so verwirft man doch andrerseits das Wichtigste: Nur in Problemen sah Hebbel eine der Kunst würdige Aufgabe, aber je tiefer er das Problem sah, um so weniger dramatisch notwendig sah er es (Scholz). Das Problem genügte ihm, der Kampf des Menschen war ihm an sich schon dramatisch. Er suchte dann nur den Gehalt seiner allgemeinen Idee zu versinnlichen und verlangte auch von anderen nichts mehr als das. Das Drama war ihm eigentlich nur Mittel, sosehr er

selber auch das Gegenteil behauptet. Den Kampf um etwas Hohes und Großes kannte er nicht, ihm genügte der Kampf, das Streben. Es genügte ihm, wenn das Problem ringartig geschlossen war, er freute sich dann der sicheren Form und merkte nicht, daß er dadurch in einem selbstgeschlossenen Kreise blieb, sich nur mit etwas Gegebenem auseinandersetzte. Der Ring war ihm der Sieg der Idee im Kampfe mit der Vereinzelung, und die stete Vereinzelung als in der Idee schon beruhend und durch ihre Natur zu ihr in Widerspruch gesetzt.

In die Reihen der Kämpfer gegen diese Anschauungen stellt sich vor allen Lipps, der in seinem Buche „Der Streit über die Tragödie" von einer persönlichen Überzeugung, Philosophie oder Weltanschauung des Dichters im Drama nichts wissen will. Volkelt in seiner Ästhetik des Tragischen führt aus, warum die Weltanschauung des Dichters im Drama oft nötig sei, aber im übrigen wendet auch er sich gegen Hebbels Theorie; er will vom Drama nicht den Sieg der Idee im Kampfe mit der Vereinzelung dargestellt sehen, und Hebbels formelle Geschlossenheit des Problems gilt ihm nichts. (S. 254.) Er verwirft die Hebbelsche Kunstlehre gemeinsam mit denen Schellings, Solgers, Hegels, Vischers und anderer, denn das sei nicht darzustellen, nicht in Gefühle und Anschauungen umzusetzen. (S. 33.) Falke sagt zur Stellung der Idee in Hebbels Kunst[1]): „Das Ungeheuer Welt aus dem durch das Walten seiner Sittengesetze bedingten Schlaf aufschrecken zu sehen, um sich mit ein paar furchtbaren Prankenhieben Ruhe zu verschaffen, hinterläßt höchstens ein Gefühl ängstlicher Beklemmung. Hebbel hat sich eben auch im Kunstwerk nicht über seinen eigenen Lebenskampf hinauszuheben vermocht". Scheunert meint zu derselben Sache 63 f. 176: es

[1]) Frankfurter Zeitung 9. Juni 1903.

sei ein müßiges Spiel der Idee, sich in sich selbst zu bespiegeln, ein Spiel, dem der langweiligste Einfall der Idee zugrunde lag, der Einfall, immer sie selbst sein zu wollen. Der Menschen Leiden, Kämpfe und Erfolge aber seien nur ein Beitrag zu dem Bemühen der Idee, sich zu erkennen. Möge das nun glücken und einen dumpfen Selbstgenuß des Universums erzeugen, oder mißglücken: was das Individuum vor sich habe, sei in jedem Falle das Nichts. „Frostig und gemütlos" nennt Scheunert daher auch Hebbels Ästhetik. Die Menschen sind ihm, sagt Falke, Geschöpfe der Phantasie[1]), Sklaven, die er, als von ihren sie tyrannisierenden Ideen befangen zum Vernichtungskampfe aufeinander loshetzt. Das volle Menschenleben war für den Dichter kein Buch, in dem er las, und das ihm seinen Inhalt offenbarte; wie er das Individuum als nichtig übersprang in der Erkenntnis der Ideen, so galt ihm auch die ganze Menschheit und all die Fülle des Seins dem gegenüber wenig[2]). Volkelt stellt der Hebbelschen Kunstanschauung gegenüber als Grundforderung des Dramas „das menschlich Bedeutungsvolle" auf. (S. 65. 86. 307.) Er führt darüber S. 34 aus: das Tragische „müsse eine wesentliche Seite vom Sinne des Lebens, etwas gewichtvoll Charakteristisches im Gange menschlichen Geschehens zur Darstellung bringen". „Die Tragödie soll uns mit dem Eindruck entlassen: wir sind in dem Bewußtsein, was es heiße, ein Mensch zu sein, reifer geworden. Je mehr eine Tragödie uns Sonderbares, gänzlich vereinzelt Dastehendes, eigensinnig Ausgeklügeltes, kurz Vor-

[1]) Bulthaupt III, 121 „problematische Naturen".

[2]) Schopenhauer nannte Hebbels Philosophie „semen zu dereinstigen Kindern, aber nur potentia, weil sie durchaus erst im uterus der schauenden und veranschaulichenden Phantasie befleischt werden müssen".

gänge vorführt, die nicht bezeichnend für menschliches Leben und Streben sind, um so mehr wird die tragische Wirkung nach einer wesentlichen Seite hin verkürzt." Diese Aussetzungen treffen zwar Hebbel den Dichter mehr als den Kritiker, richten sich aber auch scharf dagegen, daß Hebbel der Kritiker das „Menschliche" unter die „Idee" stellt.

So ist die Hebbelsche Kunst, nachdem einmal das Problem gegeben ist, eine im wesentlichen formale. Scheunert sagt zusammenfassend 218 f.: „Er faßt die Menschen nicht als Menschen auf, sondern als Verkörperung einer „Überzeugung", die nichts anderes ist, als der historische in seiner Beschaffenheit notwendige Standpunkt dieser Personen zu der von Hebbel konstruierten sittlichen Weltidee. . . . Seine tragischen Gestalten sind Pfropfreiser auf dem Baume seiner metaphysisch-ethischen Erkenntnis; Ergebnisse seiner theoretischen Reinkulturen . . . Das von ihm aufgestellte ethische Prinzip aber, mit dem er rechnete wie ein Maschineningenieur mit den Hebelgesetzen, war ihm eine so unumstößliche Welttatsache, daß jeder Mensch im Sinne Hebbels zu bezeichnen ist als Verkörperung eines bestimmten, historisch begründeten Standpunktes zum ethischen Prinzip des Dichters. . . . Alles, was der Mensch tut, folgt notwendig und einzig und allein aus diesem Standpunkt." Also Hebbels Menschen sind in ihrem Wollen gebunden durch ihren Charakter, in ihrem Charakter durch die historische Stellung; Hebbels Konflikte sind unvermeidlich und notwendig in der Natur der Dinge begründet. Die Entscheidung in diesem Kampfe ist notwendig zugunsten der Idee. Wie soll hieraus eine Lösung entstehen, eine Reinigung, eine Katharsis?

Lipps wendet sich gegen die Behauptung, der Untergang des Helden müsse aus dem Konflikt, der Konflikt aus dem Charakter mit Notwendigkeit hervorgehen: „Nicht was irgend

ein Menſch tut, folgt lediglich aus ſeinem Charakter, alles folgt nur aus ihm und den hinzukommenden äußeren Umſtänden." Wir müſſen aber nicht nur eine größere Freiheit im äußeren Leben, eine reiche Beeinfluſſungsmöglichkeit fordern, ſondern vor allem auch größere innere Freiheit, ſonſt gehen wir einer Zukunft entgegen, die Hebbel wohl nicht hat heraufführen wollen, die aber Scheunert S. 178 als Hebbelſche ausmalt: „Immer mehr wird ſeine (des Menſchen) individuelle Kontur verblaſſen, alle Unebenheiten individueller Kraft und urmenſchlichen Perſönlichkeitstrotzes werden ſich glätten, das Leben wird zu einem Monadentanz, zu einer danse macabre warmblütigen Eigenlebens um den überſinnlichen Götzen Idee-Menſchheit."

Die Freiheit der Perſönlichkeit, dieſe allererſte Bedingung zur wirklichen Tragik hat Hebbel vergeſſen, ja mißachtet. Im Menſchlichen allein, im Verſtoß gegen die Geſetze menſchlicher Individualität liegt die echteſte Tragik, nicht in einem Verſtoß gegen die ſogenannten Naturgeſetze, gegen die Idee. Nicht jeder Konflikt der ſittlichen Weltgeſetze iſt tragiſch, nicht der Kampf an ſich, ſondern nur der Kampf um etwas Höheres. Schuld als ſolche, Tragik im Abſoluten iſt unmöglich, künſtleriſch wertlos. Wir ſtehen heute auf einem ganz anderen Standpunkte als Hebbel; wir konſtruieren keine Schuld, wir glauben nicht an einen Konflikt in der Idee, menſchlich ſoll die Schuld ſein, ſchlicht menſchlich. Lipps ſagt dazu: was gehen uns Lohn und Strafe im Abſoluten an! Bei Böſen iſt's allein die innere Strafe, auf die es ankommt, die Guten haben ihren Lohn nur im Bewußtſein ihres guten Wollens. Die ſittliche Weltordnung wird wiederhergeſtellt, ſofern das Gute im Helden Macht gewinnt (S. 60). Die Läuterung fällt in den Helden ſelbſt. Die Idee triumphiert, aber nicht als dies Abſtraktum,

sondern als die Stimme des Gewissens und der Wahrheit im Helden. Damit ist im Prinzip der Ästhetik Hebbels der Krieg erklärt, denn Hebbel sagt, der Held brauche selber nichts von der Versöhnung zu wissen, überhaupt falle die Versöhnung immer über den Kreis des speziellen Dramas hinaus. Nicht vorwärts soll unser Blick gerichtet werden, über das Kunstwerk hinaus, in das Gebiet unserer Reflexion, wie Hebbel möchte. Wir verstehen Hebbels Wort nicht, daß jedes echte, ernste, dichterische Werk hervorgehen soll aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines dunklen Gedankens; wir wollen tieferen Zusammenhang mit dem Leben und den Menschen sehen, wir wollen warmes Blut im Kunstwerk fühlen. Ja, wir müssen gestehen, es steckt wohl eine Wahrheit darin, wenn Gutzkow „Dionysius Longinus" S. 37 sagt: „Der Mangel an Hingebung für die großen Fragen der Zeit und seines Volkes . . war an Hebbel ebenso abstoßend, wie der Mangel eines sich mutig einsetzenden in seinen Schöpfungen pulsierenden Gemütes," obgleich wir wissen, daß Hebbel das nie zugegeben hätte, sondern diese Eigenschaften zu haben glaubte. Rosenkranz 96 f. geht so weit, daß er Hebbels Tragik auf einer Sophistik beruhen sieht. Hebbel habe in seiner Maria Magdalene das Traurige zum tragischen Kontrast gemacht, und mit dem Anspruch an eine solche Dignität gefälscht, „woraus sich überhaupt die blendende Eigentümlichkeit der Hebbelschen Dramatik ergibt." Wären seine Menschen echt, wären sie frei und voll warmen Lebens, sie würden nicht untergehen; die Idee hätte keine Macht über sie.

Falke stellt darum als Forderung für die neue Tragödie auf: Was der Mensch in irgend einer Hinsicht als Höchstes zu erreichen wünschen muß, das sollen die in der Tragödie vorgeführten Menschen auch erstreben. Und das ist nur möglich, wenn an Stelle unfreier leidender Indi-

vidualitäten freie, selbständig wollende treten. Und Lipps zeigt die Bahnen über Hebbel hinaus mit folgenden Worten, S. 78: Der Zweck der Tragödie ist „uns die Macht des Guten in einer Persönlichkeit genießen zu lassen, wie sie im Leiden zutage tritt und gegen Übel und Böses sich betätigt, uns von dem Werte dieses Guten den denkbar tiefsten und reinsten Eindruck zu geben, einen Eindruck . . . der im Gegensatz zu allem Haften am Einzelnen und an der Oberfläche des Geschehens und Tuns dem Ganzen der Persönlichkeit und ihrem innersten Wesen gerecht wird." Ich verweise noch auf die ähnlichen Tendenzen Volkelts, S. 399, der es für der modernen Weltanschauung zuwider erklärt, wenn die Menschen im Drama den Charakter des Eingeengten, Belasteten, Unfreien an sich tragen. Im Gegenteil: aus ihrer Selbständigkeit und Freiheit nur entspringt die Kraft und Größe der modernen Tragik, aus ihrem selbsttätigen Charakter das moderne Schicksal, das den das antike Drama verehrenden spekulativen Ästhetikern noch unbekannt und verschlossen war. (S. 414.)

Wir haben die Theorien zu einer neuen Ästhetik nur berührt, soweit sie in direktem Kontrast zu Hebbel stehen und direkt von ihm aus weiterweisen, im übrigen ist es unmöglich, hier auf die neue Tragödie einzugehen. Die Bedenken, die man Hebbels Dichtungen gegenüber aufwarf, haben wir nur so weit hereingezogen, als sie indirekt seine Ästhetik trafen.

Vom Standpunkte seiner Ästhetik und Kritik aus haben wir lediglich darauf zu antworten: Der schon oft erwähnte Kontrast zwischen seiner Theorie und Praxis tritt hier aufs deutlichste hervor. Hebbel verdient nicht alle diese Vorwürfe als Kritiker. Bemüht er sich nicht krampfhaft, immer wieder das Verkörpern, Versinnlichen der Ideen zu betonen, sagt er nicht, Ideen im Kunstwerk hätten überhaupt nur

Zweck, soweit sie verleiblicht hervortreten? Die Ideen stehen auch dem Theoretiker hoch über allem, aber betont er nicht immer wieder ihnen gegenüber die Verbindung mit dem Leben, verlangt er nicht, daß allen inneren Motiven äußere zur Seite treten sollen? Das Drama hat es für ihn nur mit Problemen zu tun, aber will er nicht diese Probleme aus der Zeit genommen wissen, will er nicht, daß die Kunst die schönsten und höchsten Interessen ihrer Zeit ausdrücke? Die Menschen gelten ihm nichts, sie sind unfrei im Innern, aber betont er nicht stark, die Charaktere müssen lebensecht, müssen wahr sein? Verwirft er nicht die Menschen eines Körner und zeigt er nicht fast überall in seinen Kritiken eine gute, treffende Beurteilungsfähigkeit des „Lebendigen"? Hoch stellt er die Form, den ringartigen Abschluß in sich, hoch stellt er die Notwendigkeit; aber eifert er nicht gegen alles Gezwungene, Schachspielmäßige? Will er nicht selbst die Notwendigkeit gehüllt sehen in das Gewand des Zufalls? Gewiß, seine Angreifer haben alle die wunden Punkte gefunden: der Dichter hatte nicht Kraft genug, den großen Plänen des Ästhetikers zu folgen. Und würden auch gewiß bei größerer Kraft des Dichters die Vorwürfe nicht verstummen können, würde Hebbel auch in seinen Hauptbestrebungen für überwunden erklärt werden müssen, die Angriffe würden jedenfalls stark eingeschränkt werden.

XXI.

Die Schüler Hebbels.

Es kommen von Zeitgenossen nur Leute mit persönlichen Beziehungen zu ihm in Betracht. — Felix Bamberg. — Emil Kuh. — Siegmund Engländer. — Emil Palleske. — Adolf Bartels.

Scheunert sagt S. 11: „Wie er als Dichter keine Schule gemacht hat, so war ihm dieses auch als Philosoph, als Ästhetiker nicht beschieden. Der äußere Grund für das Letztere liegt in der Undeutlichkeit, Unklarheit und wenn man so sagen darf, Unhandlichkeit der Form, in der er sein System niederlegte." Dem ist nun aber nicht so. Hebbel hat gewiß eine Schule gebildet, und wird auch wenigstens insofern gerade jetzt eine neue Schule bilden, als man infolge der prächtigen neuen Ausgabe seine verstreuten kritischen Gesichtspunkte leichter beieinander hat und sie nun erst recht kennen lernt. Man wird bald begreifen, was sie Großes, Unentbehrliches, Ewiges in sich tragen.

Die frühere Hebbelsche Schule konnte nur aus persönlichen Jüngern bestehen, aus Leuten, welche ihre Anschauungen aus Worten, Schriften des Meisters schöpften. Von allen andern, die etwa mit Hebbels Lehre übereinstimmen, brauchen wir nicht Beeinflussung durch ihn selber anzunehmen, sondern sie können ihre Ästhetik, wie Hebbel, aus der ganzen Zeit gezogen haben. Bei den Schülern zeigt sich neben dauernden Beziehungen auf Hebbel auch ein Übernehmen seiner Ausdrucksweise oft bis aufs Wort.

Gutzkow im Dionysius Longinus S. 35, sagt, er hasse an Hebbel: „die systematische Bildung einer exklusiven Gemeinde,

die eine falsche, aus dem überspannt aufgefaßten Lehrbuche oder geradezu aus den Fingern gesogene Ästhetik zur maßgebenden für die Beurteilung anderer machen wollte, und in der Tat zur Qual ihres Lebens gemacht hat." Dasselbe drückt Gottschall in seiner National-Literatur II, 342 aus, indem er von fanatischen Jüngern spricht, welche dicke Bände über den Meister veröffentlichten, „eine Pietät, die verbunden war mit einer metzgerartigen Abschlachtung alles poetischen Geflügels, das neben Hebbel noch seine Schwingen zu regen wagte". Uns interessiert die Kritik dieser Schüler nur, insofern sie sich mit der Hebbelschen deckt oder etwa von ihr abweicht. Dabei ist es nicht möglich, auf den ganzen Komplex der Arbeiten einzugehen, die sie geliefert haben; wir müssen einiges herausgreifen und wollen Stichproben geben.

Felix Bamberg.

Die Hebbelschen Ideen und sein Kunstwerk regten Bamberg so stark an, daß er ein Buch schrieb „Über den Einfluß der Weltzustände auf die Richtung der Kunst, und über die Werke Friedrich Hebbels". Er legt darin nach seinen eigenen Worten, Brw. I, 258, dar, was die Kunst zu tun hat mit den großen Krisen. „Ich weiß es Ihnen dank," schreibt er an Hebbel, „daß Sie mich tiefer in jenes Reich geführt haben." Er verlangt in jenem Buche, daß die Kunst Ausdruck der subjektiven Lebenswahrheit des Künstlers sei, nur dann können wir der Kunst objektive Wahrheit zuschreiben. Für die Studien, die er über dies Problem gemacht hat, sagt Bamberg, sei ihm der Umgang mit Hebbel von hoher Wichtigkeit gewesen, denn Hebbels Bewegung im Leben und in der Kunst habe ihm das innige Verhältnis beider zueinander gezeigt. Hebbel sagt Br. III, 333, seine Arbeit sei ein Buch, worin er mit Vergnügen den Anfang einer tiefern Kritik seiner Dichtungen begrüßt habe. Judith und Holofernes nennt

Bamberg „gestaltete Ausdrücke der Entzweiung im Künstler". Er hebt an Hebbel hervor, er gehe weniger gegen etwas Spezielles als gegen ein Ganzes „so daß er bereits mit seinem ersten Stück einmal den Kreis schließt, (Jahrb. I, 136 „Wahre Kunstwerke sind immer sphärisch abgeschlossen") dessen einzelne Punkte er in der Folge wieder aufzunehmen und zu speziellen Kreisen zu gestalten haben wird". Hier haben wir lauter Hebbelsche Gedanken. Golo und Holofernes nennt er „personifizierte Leidenschaft", „personifizierte Kraft" und trifft damit Hebbels Wollen in seiner Vollendung und Fehlerhaftigkeit. In seinen Aufsätzen in Rötschers Jahrbüchern[1]) sagt er von Corneille und Racine: Die Konflikte, die beide Dichter veranschaulichen, haben immer nur ein indirektes Verhältnis zu der Stellung, welche der Mensch im Weltall einnimmt, und obgleich das was sie darstellen, (Dramen sollen die Form des menschlichen Lebens in direkter oder indirekter Weise darstellen) mehr oder weniger in ihnen selbst lebte, so ist es doch vielmehr von außen hereingekommen . . als durch den inneren Prozeß von Ideen erzeugt. Moliere ist nicht zu jenem großen Zwiespalt noch zu jener glücklichen Stufe gekommen, von wo aus der Dichter Welt und Menschen auf tragische oder komische Weise mit dem Schicksal versöhnt zeigt. Vom Drama der Revolution sagt er, hier sei die Kunst bloße Dienerin politischer Zwecke, während sie ihre höchste Mission, die Parteien und Gegensätze miteinander auszugleichen, außer acht lasse. Von Viktor Hugo sagt er, er kenne wegen Mangel an tiefer philosophisch-ästhetischer Bildung nicht die Idee des Schönen, sondern nur Schönes. Hier haben wir eine prachtvolle Ausgeburt Hebbelschen Geistes, die uns den

[1]) Hebbel Br. IV, 53 sagt: Die über das französische Theater sind die besten, die ich in der Art kenne.

ganz eigenartigen Gesichtspunkt zeigt, von dem er das Einzelkunstwerk sah. Dissonanz scheint ihm absolut notwendig für das Kunstwerk, selbst Darstellung der niederen, untröstlichen Formen des Daseins, um dadurch das Walten einer höheren, alle Gegensätze ausgleichenden Ordnung aufzuweisen, Jahrb. I, 136. Das gerade ist ihm ein Dichtertalent, die Fähigkeit, von der vernünftigen Sphäre herab die Kette des Lebens kreisförmig zu schließen, dieses höchst seltene Gleichmaß von Empfindung und Verstand. Bamberg zeichnet uns hier Hebbel, wie er sich selber in seinen Kritiken kaum deutlicher zeichnet. Wir würden heute diese Eigenschaften nicht für die höchsten des Dichters halten, wohl aber für sehr wünschenswerte Beigaben, denn was Bamberg hier will, ist doch im Grunde etwas Formales. Bamberg sagt so von der Judith: Jahrb. III, 140 ff. „Was geschehen soll, geschieht, das welthistorische Resultat ist das nämliche, aber von einem individuellen Triumph ist auf keiner Seite mehr die Rede und gerade dadurch schließt sich der tragische Kreis." Enthält dies Lob Bambergs nicht ungefähr alles, was man Hebbel heute vorwirft? Immer wieder kommt er mit dem Bilde des Kreises. Jahrb. I, 440 „Shakespeare hat diese von seinem Geiste in doppeltem Sinne beschriebene krumme Linie trotz ihrer Größe aber doch zu einem künstlichen Erdkreis zusammengeformt, und dies konnte ihm eben nur durch die Form seines Gemüts gelingen, die er im Anschauen des Festen und Ewigen, mitten im furchtbaren Kampfe und Wechsel der Erscheinungen erreicht hatte. Demjenigen, der außerhalb des Shakespeareschen Ideenkreises steht, kommt es vor, als krümmen sich dessen einzelne Punkte gar nicht, so groß ausgesponnen sind sie, und nur wenn man, durch fortgesetzte Analyse in den Kreis hineintritt, sieht man

auch diesen mächtigen Horizont sich schließen." Das ist alles so, als hätte es Hebbel selber geschrieben. Auch äußerlicher braucht er das Bild und nennt Jahrb. I, 406 die beiden Akte von Augiers „La Ligue" zwei vollendete ineinander greifende Ringe. Natürlich ist das Genie von Natur ein sinnlich anschauendes, durch den Weltzustand befruchtbares, aber Bamberg entschuldigt Jahrb. II, 317 trotz der Erkenntnis die aus der Idee heranschaffenden, die aus ihren Splittern die Erscheinung machenden. Wen die Erscheinung erregt und wem sie Samenkorn zu seiner Schöpfung wird, der kommt erst wieder zum Gleichgewichte, indem er die Erscheinung in die Idee auflöst, und so von unten hinaufarbeitet. Wer aber mit der Schicksalsfrage, mit der Schätzung des Lebens im Reinen ist, der verliert das Gleichgewicht nie, er verherrlicht die Idee in der Erscheinung, er ist das höchste Dichtergenie.

Haben wir hier eine Lobrede auf Schiller oder auf Hebbel? Mir scheint, auf ihre Verwandtschaft. Bamberg natürlich hat diese Worte speziell auf Hebbel geprägt, und sie treffen auch im wesentlichen das Richtige. Drängt sich hier nicht der Gedanke auf, als habe Hebbel Schiller deshalb so hart angegriffen, weil er sich in vielen Beziehungen auf gleicher Bahn fühlte? Hatte nicht auch Schiller einen Abscheu vor den französischen Rhetorikern, weil er sich seiner geheimen Verwandtschaft schämte?

Noch einige wenige Bemerkungen Bambergs wollen wir herausgreifen: Zur Tragik scheint ihm nötig, daß beide Faktoren, die den Konflikt bilden, sittlich berechtigt sind, daß dieser Konflikt, der durch einander widersprechende Lebensmächte in der Welt des Künstlers erzeugt ist, dargestellt wird als von denselben ächten in der äußeren Welt veranlaßt. „Maria Magdalene" ist ihm

tragisch als eine Äußerung des allgemeinen Weltgesetzes, demzufolge alles Lebendige sich dialektisch vernichten muß, sobald es reif ist, den Inhalt neuer höherer Form zu bilden. Durchaus Hebbelsche Vorstellungen. Symbolik verlangt er, es kommt ihm nicht auf die äußere Handlung an, sondern auf das, was durch sie veranschaulicht wird. Die Versöhnung in einer Tragödie, welche einen ewigen Konflikt veranschaulicht, sagt er, sei nie vollkommen. Auf die nationale Bedeutung des Dramas und auf stofflich nationalen Gehalt weist er hin, lobt deshalb, wie Hebbel, besonders den „Prinzen von Homburg". Er verachtet die Kritik der Empirie, Jahrb. I, 166; die Kritik sagt er, soll das intime organische Verhältnis untersuchen, in welchem sich die Idee zur Handlung befindet, soll den Entstehungsprozeß des Stückes bis zu dem Punkte verfolgen, wo es dem Dichter gelungen ist, eine vollkommene Kongruenz von Idee und Bild zu erreichen. Die Kritik soll untersuchen, warum und wodurch ein Stück so ist, soll anknüpfend an den Organismus das Ganze durch das Einzelne reproduzieren. „Wir sagen nicht eins, sondern einmal eins ist eins." Eindringen soll die Kritik in das organische Nervengeflecht, I, 439. Was die Schauspielkunst betrifft, so hebt er an der Rachel die dämonische Wirkung hervor und ist entzückt über das Spiel der Christine Enghaus.

Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, daß Bamberg ursprünglich durchaus Hegelianer ist, und erst durch Hebbels Eigensinn bewogen zu sein scheint, ihn zu einem „bloßen Ferment" seiner Entwicklung herabzusetzen. Es finden sich auch manche Spuren Rötscherschen Einflusses bei ihm.

Emil Kuh.

Kuh beherrschte zu Gutzkows Kummer eine Zeitlang die

Wiener Journalistik[1]). Er war am längsten und innigsten mit Hebbel persönlich verbunden und hat uns daher auch die klassische Biographie liefern können, die trotz mancher tatsächlichen Überholungen immer noch das weitaus beste ist, was über Hebbel geschrieben wurde. Die aus der ersten Zeit seiner Bekanntschaft mit Hebbel stammende Arbeit „Friedrich Hebbel. Eine Charakteristik. Wien 1854" ist noch unreif, unsicher, haltlos, geistreichelnd. Er war Hebbelschüler im vollsten Sinne. Brw. II, 135 schreibt er an Hebbel: Ein ungeheures Resultat nenne ich, nach Ablauf meiner Lehrjahre mein, dasselbe Resultat, das Ihre Werke deutlich verkünden: daß das Individuum nichts zu fürchten habe als sich selbst, daß die Pflicht das Ergebnis der Weltordnung sei und daß die ewigen Rätsel darin liegen, unseren Willen mit einem höheren in Einklang zu bringen, und in dem Gefühl recht zu tun, dem Gefühl der Nichtigkeit der Erde die Spitze zu bieten. Brw. II, 139 erwähnt er die ganze Abhängigkeit des Lebens im Hebbelschen Sinne. Wir sehen auch hier, wo Kuh sich zusammenfaßt, ein Hervorheben philosophischer Einwirkung Hebbels über die ästhetische hinaus; die erstere ist ja auch Hebbel durchaus Grundlage. „Alle Kunst", sagt Kuh Brw. II, 131 in Hebbels Sinne, „hat es doch nur mit der Aufdeckung und Beschwichtigung des Widerspruchs zu tun; der allein ist das große Rätsel, und da der Widerspruch an sich sowohl, als auch in seinen Beziehungen zur Welt nirgends stärker erscheinen kann als im geistig bevorzugtesten Individuum, weil in ihm das Bewußtsein des Widerspruchs die klarste Ausbildung erlangte, und sich die Geringeren: der gebildete wie der ungebildete Haufe schon instinktiv gegen ein Wesen auflehnen und wehren

[1]) Ich höre, daß seine Schriften in Kürze gesammelt erscheinen, was sehr zu wünschen.

muß, welches die plumpen, rasselnden Ketten gegen seine nicht so sichtbare, aber nur noch schmerzhaftere Bande vertauschte, und in den Augen der Masse als frei gilt, so repräsentiert dieses Wesen die ganze Qual der Erde und der Sterblichkeit." Kuh nennt hier genau die wichtigste Seite des Hebbelschen Genies. Schiller, sagt Kuh, hätte die in ihm als Menschen vorhandene hohe Sittlichkeit in die Kunst hineinheben müssen, er hat das in ihm ruhende Leben nicht gestaltet, aber hätte er es getan, so wären seine Dramen nach einer gewissen Seite hin weniger schwächlich. Das eigene Leben umzusetzen in Dichtung ist Aufgabe des Künstlers. Auch Hebbel sagte ja, der Künstler solle und könne nichts anderes darstellen als sich selbst und seinen Lebensgehalt. Kuh wirft den Jungdeutschen Brw. II, 108 vor, sie stellten sich an, als ob sie die ethischen Rätsel mit kantischer Strenge in Fleisch und Blut darstellen könnten. Er berührt hier einen Punkt, den auch Hebbel der Theoretiker immer hervorhob, den aber der Dichter nicht immer erreichte. In seiner Ausgabe von Halms Werken wendet er Hebbels Maßstäbe an, da er ihn aber nicht wie Hebbel vernichten kann mit folgerechter Strenge, hebt er das hervor, was auch Hebbel mit gutem Gewissen gelobt hätte, so das Individuelle, das sich gelegentlich zeigt; in der Einleitung zu Band 10 und 11 lobt er das Verweben des Äußeren und Zuständlichen mit den Charakteren und Situationen und die straffe Konzentration. Wir sehen, es ist nicht viel, und auf das Negative geht er nicht ein, er müßte sonst dem Meister folgen. Ausführlich äußert er sich einmal über „Herodes und Mariamne", Brw. II, 120: Die Tragödie zeigt .. welchen Einfluß in Massen die allgemeinen Weltzustände auf die in solcher verzweifelten Gruppierung dastehenden Individuen ausüben. „Wie verzahnte Räder beißt hier ein Charakter in den

andern, und die Schuld der Einzelnen verliert sich zuletzt in die Nacht der unvollkommenen Welt selbst. Es ist dies ein Lob des Stückes, uns mehr ein Tadel; Kuh spricht von einem befreienden Gefühl, wir empfinden das Gegenteil. Von der Poesie sagt Kuh, sie allein beruhige, sie berühre alle Fragen, die den Menschengeist von jeher bewegen, sie klopfe an alle Türen, an denen die Geschlechter vorbei müssen. Hier das Hervorheben des gesamten und höchsten Inhaltes des Menschenlebens; wir sahen, daß das speziell Dramatische etwas viel Eingeschränkteres behandelt, aber der Blick dafür ging Hebbel und seinen Schülern ab. Brw. II, 140 behauptet Kuh in Hebbels Sinne: Gerade keine Sehnsucht erregt die Poesie, bloß Befriedigung, und während im Leben jeglicher Zauber der Erscheinung und des Zustandes in der Erfüllung der Sehnsucht, im Genuß erlischt, so findet in der Kunst das Umgekehrte statt. „Der göttlich-reine Eindruck geht . . von der Form allein aus", behauptet Kuh wie Hebbel. Uhland, der ein Heiliger Hebbels war, widmet Kuh das Einleitungsgedicht zu seinem „Dichterbuch aus Österreich".

Auch bei Kuh lassen sich Rötschers Einflüsse gelegentlich verspüren, z. B. wenn er in seiner Hebbelbiographie vom „Dekomponieren" eines Kunstwerks spricht und die Methode Rötschers auch anwendet.

Siegmund Engländer.

Wie Kuh war auch Engländer ein jüngerer Wiener Schüler Hebbels, der sich um so enger an ihn anschloß, als ihm allein Halt und Kraft fehlten. Es ist auffallend, daß seine drei ersten Schüler Juden sind, aber gewiß liegt ihrer Rasse das Spekulative, Scharfsinnige, Vergleichende sehr. Hebbel verstieg sich einmal zu der ganz unbegründeten Behauptung, die reproduktive Kritik habe jetzt in Deutschland keinen einzigen

Repräsentanten, und Engländer würde sich darin bald einen unangefochtenen Ehrenplatz und eine entscheidende Stimme verschaffen. Das hat nun Engländer nicht im entferntesten gehalten, und dazu gaben auch seine Hebbel bekannten Leistungen noch keinerlei Anlaß. Er hat vom „Michel Angelo" geschrieben Brw. II, 179, er habe in ihm den Typus des künstlerischen Daseins und, insofern der Künstler die Spitze der Menschheit ist, den Typus der höheren Menschheit geschaffen. Von der Motivierung sagt er, sie sei für das Kunstwerk, was der Blutschlag für das Leben ist. Die Form nimmt natürlich auch für Engländer einen sehr hohen Rang ein, Brw. II, 172 f. Basierend auf Hebbels Grundanschauungen, entwickelt er fortspekulierend einen Begriff von der sozialen Tragödie. Mitarbeiter an den Rötscherschen Jahrbüchern wurde er durch Hebbels Vermittelung. Dort nennt er II, 196 Ifflands Stücke „Auskehricht der Familienstuben", spricht von Halmscher „Shruppoesie" und wendet auf ihn das Hebbelsche Wort aus der Vorrede zur Maria Magdalene an „schreckliche Gebundenheit des Lebens der aller Dialektik unfähigen Individuen". Freitags „Valentine" verwirft er II, 227. Sie ist nicht Darstellung eines sittlichen Prozesses, einer moralischen Wiedergeburt. Von der Kritik sagt er, sie dürfe nicht auf lauter Partikularitäten blicken. Das Einzelne braucht, nach seinen Worten, beim Schönen nicht schön zu sein. „Beim echten Kunstwerk werden stets Dissonanzen erregt, welche dann wieder zur Harmonie gelöst werden": ein echt Hebbelscher Gedanke.

Emil Palleske.

Auch der Schauspieler Palleske muß in einer Reihe von Aufsätzen aus seiner Jugend ein Hebbelschüler genannt werden. Keiner hat sich so viel und so eng an Hebbel und seine Arbeiten

angeschlossen wie Palleske, keiner sich so oft auf ihn bezogen. Er unterzieht Hebbels „Trauerspiel in Sizilien" einer eingehenden Würdigung, Jahrb. I, 451, und stellt nun ästhetisch-kritische Betrachtungen an. Er nennt das Stück „Dialektik des polizeilichen Getriebes". Er verteidigt den Stoff und sagt, jeder Stoff sei dramatisch, der einen Prozeß in sittlicher Sphäre, d. h. einen Kampf und einen entwickelten Gegensatz mehrerer kräftiger und im besten Fall gleichberechtigter Faktoren enthalte. Hier haben wir den im vorigen Kapitel erwähnten meistbefehdeten Satz der Hebbelschen Ästhetik, einen Satz, den Hebbel selber kaum so knapp und fest formuliert wie sein Schüler. Palleske fährt fort: „Da der Dichter eine durch und durch gesetzmäßige Natur ist, so bildet jedes neue Werk ein Korrelat zu einem frühern oder folgenden, und erst die Gesamtheit seiner Lebenssymbole werden die Größe und Tiefe, die Präzision und den Schwung des Geistes offenbaren." Wieder ein absolut Hebbelscher Gedanke. Im „Trauerspiel in Sizilien" findet er eine Individualisierung des Problems in zwei Subjekten; er lobt, daß sich im Kern des Dramas, in der Tat, Gedanke und Idee umarmen und das Einzelnste des Ganzen Ausdruck des Allgemeinsten wird. „Seine Menschen sind auch hier wieder wie ein erleuchtetes Alphabeth dem, welcher die Natur versteht; die hier gegebenen Buchstaben setzen ein leserliches, tiefsinniges Wort zusammen." Hebbel wird sich gewiß sehr über diese Erklärung gefreut haben, die sich mit seinen Intentionen durchaus deckt. Jahrb. III, 455 schreibt Palleske über „Symbolisierung im Drama" und leitet dabei ein Gesetz ab aus Hebbels „Diamanten". Er sagt, der Kern sei in jenem tiefsinnigen Weltbilde zu groß, zu expansiv, um von der Schale gedeckt zu werden. Es müsse die größte Be-

stimmtheit im Individualisieren, sei es der Handlung oder der Charaktere, mit der größten Tiefe der dargestellten Idee verbunden werden, dadurch entstände die wahre Symbolisierung. Konzentrierung auf ein Thema, deutliche, bestimmte Ausmalung der Menschen und menschlichen Handlung sei nötig. Palleske macht hier dem Dichter Hebbel einen Vorwurf, aber diesen Vorwurf erhebt Hebbels eigene Theorie fast wörtlich so gegen den Dichter. Ganz vorsichtig fügt Palleske noch hinzu: das „ist den größten Genies nicht genug zu empfehlen, die fast mit zu viel Kraft der Idee ausgestattet, andern, denen das Maß so leicht wird, abgeben könnten". Palleske macht sich auch zum Fortsetzer einer ästhetisch-kritischen Arbeit Hebbels. Hebbel hatte stark lobend und mit der Aufforderung zur Nachfolge Gärtners „Andreas Hofer" besprochen; Palleske nimmt nun, Jahrb. III, 452ff., Gärtners „Simson" vor und freut sich „alles noch bestätigen zu können, was von Hebbel über die Darstellungskraft des Dichters gesagt ist". Auch für Palleske ist die Philosophie das Höchste, und die Weltidee des Dichters zuletzt das Entscheidende. Den ganzen Apparat Hebbelscher Ästhetik und Philosophie finden wir beisammen in Palleskes Aufsatz über Jago im „Othello", Jahrb. II, 444. Hebbel hat einmal gesagt, der Dichter sei um so geringwertiger, je mehr Bösewichter er gebrauche. Palleske meint dazu, Shakespeare scheine viel von der Würde seiner Motive einzubüßen, indem er alle Räder des großen Uhrwerks von der einen Feder abhängig mache, die in der Seele des Jago arbeite. Aber Jago sei Werkzeug in der Hand Gottes. „In der philosophischen Idee repräsentiert er die logische Abstraktion in der Weltidee, den zersetzenden, unerschütterlich festen Verstand, der nichts als sich selbst schont. Hier klopft der Dichter an

das Rätsel der Welt; er wirft eine kühne, verzweiflungsvolle Frage über die Natur des Bösen dem Weltgeist vor, und indem er äußerlich das Motiv des Ehrgeizes usw. aufstellt .... so weidet sich sein großer Weltzweifel an der Konsequenz, welche dem Bösen innewohnt ... Eine bittere Satire, eine komische, grimmig ironische Weltbeleuchtung, das ist die Bedeutung .... des Jago." Wie ganz unshakespearisch ist diese Erklärung, aber wie groß ist Shakespeare, daß sie doch in gewisser Weise auf ihn paßt! So etwas ist aber durchaus Hebbelsche Betrachtungsweise, so sieht er den Menschen des Dramas, er ist ihm ein Prinzip. Allein ist ihm der Mensch, sein Leben und Können nichts, selbst das Genie faßt er auf als Vollender einer Reihe von vorbereitenden Individuen; als solche zählt Palleske auf Raphael, Mozart, Goethe und stellt ihnen gegenüber die schroffen, epochemachenden Vorbereitungsgenien, die Hebbel allerdings nur Talente nennen würde. Anknüpfend an Hebbels Vorwort zur Maria Magdalene spricht Palleske endlich über das Bühnengerechte und greift der Hebbelschen Entwicklung dadurch vor, daß er sagt, nicht nur die Darstellbarkeit müsse dem Drama innewohnen, sondern das die Darstellung Bedingende und Erzwingende, Jahrb. II, 118. Wir sahen, daß auch Hebbel zu dieser Forderung allmählich kommt.

Palleske verlor aber bald die Fühlung mit der Hebbelschen Kritik. Schon in seinen Jahrbücher-Aufsätzen erklärt er sich als einen Anhänger des von Melchior Meyr entwickelten historischen Dramas. Jede Verwandtschaft mit Hebbel aber muß man seiner Schillerbiographie absprechen. Er erklärt Bd. II, 531, er habe sich früher zu dem Glauben verleiten lassen, in der „Braut von Messina" wenigstens sei ein falscher Schicksalsbegriff angewandt, er nimmt seine früheren Behauptungen zurück und versucht mit Leidenschaft eine Ret-

tung dieses Stückes. Doch auch die „Jungfrau von Orleans" verteidigt er; er stellt sie ausdrücklich — ganz im Gegensatz zu Hebbel — über die geschichtliche, Bd. II, 511ff., den „Wallenstein", die Max-Thekla-Szenen faßt er so auf, daß man kaum glauben sollte, er habe sich jemals ernster mit Hebbels Problemen beschäftigt. Auch von Vischers Lehre und von Hegel, auf welchen letzteren er sich sogar oft bezieht (Jahrb. I, 450. III, 371, 455), ist in seiner Biographie Schillers nichts zu merken.

Unhebbelsch, aber doch erklärlich aus den theorethischen Verstiegenheiten der Zeit ist Palleskes Entschluß (Kunst des Vortrags) Dramatiker zu werden und „deswegen" zuerst die Schauspielkunst zu erlernen, um dann das Handwerk von Grund auf zu verstehen.

Wir haben den Eindruck, als träten in den Schriften der Hebbelschüler die Fehler Hebbels noch deutlicher hervor wie bei ihm selber. Das wird aber daran liegen, daß in ihnen nicht der ganze Grundstock der Ästhetik und Philosophie wurzelte, daß sie einzelne praktisch interessante Ergebnisse herausgriffen, und an diese einseitige Betrachtungen anknüpften. Dasselbe Schauspiel wird sich uns entrollen im nächsten Kapitel, wenn wir einen Blick werfen über die Weiterbildung der Kritik der 40er und 50er Jahre. Nicht in einer Reihe mit den genannten Hebbelschülern, aber doch noch in starker Abhängigkeit von Hebbel ist von heutigen Kritikern zu nennen

Adolf Bartels.

Er gesteht in „Kritiker und Kritikaster" S. 33, er verdanke seine ästhetische Bildung wesentlich Goethe und Hebbel. In vielen wichtigen Urteilen schließt er sich in seiner Literaturgeschichte direkt an Hebbel an. So macht er höhnisch auf die äußerliche Verwicklung in Lessings „Emilia Galotti" auf-

merksam und sagt: „Das Schicksal hat es doch gar zu leicht". Er zitiert I, 441 Hebbels Bemerkung über die Stellung der Stürmer und Dränger zu Goethe, und verteidigt in betreff der „Soldaten" und des „Hofmeisters" die Anschauung Hebbels gegen die Hettners, ebenso bei Maler-Müllers „Golo und Genoveva". I, 468 nennt er Hebbel einen der kompetentesten Beurteiler alles Dramatischen und führt seine Bemerkungen über Goethes „Faust" als treffend an; bis auf einige kleine Erweiterungen, die er daran vornimmt, sind sie ihm maßgebend. I, 491 zitiert er Hebbels Kommentar zum „Wallenstein" und nennt seine Anschauung im wesentlichen unwiderlegbar. Schillers Jungfrau von Orleans ist auch ihm sentimental; lieber ist ihm wie Hebbel eine Jungfrau, die ihre rührende kindliche Unschuld in einem Zauber-Prozeß bezeugt, wie das die geschichtliche tut. Er findet wie Hebbel, sie sei zu einem Theatercoup gemißbraucht. Er spricht von der „Braut von Messina" wurzelloser Schuld, lehnt überhaupt die Schillersche Tragik ab; spricht von Hebbels Meister-Analyse des „Prinzen von Homburg" II, 118 und sagt dazu: „seitdem wir die haben, gibt es keine Kontroverse mehr darüber".

Aber auch Bartels Ästhetik in ihren wichtigeren Gesichtspunkten trägt deutliche Spuren Hebbelschen Einflusses. Der Tragiker ist ihm mit starkem metaphysischen Bedürfnis gesegnet (über Anzengruber II, 764), wenigstens scheint ihm das als besonders wünschenswert; ebenso wünschenswert ist ihm, wenn die tragischen Elemente verbunden sind mit dem Herzschlag der Zeit. Großes Gewicht legt er auf das Herausarbeiten tragischer „Probleme". Die Probleme will er der Zeit und dem Leben entnommen wissen. Goethe zeigt gerade, wie die Dichtung beim großen Poeten mit Notwendigkeit dem Leben entwächst und das Leben überwindet I, 355. Der Dichter hat ihm — so schreibt auch Hebbel —

nichts Wichtigeres zu tun, als sich den ganzen Gehalt der Welt und seiner Zeit, die gesamte Wissenschaft nach Kräften anzueignen, überhaupt seine Persönlichkeit zu kultivieren, I, 487. Von der tragischen Form hält er sehr viel, II, 443; so spricht er gelegentlich des „Tasso" von dem „durch Schönheit gemilderten Weh, das keinen Stachel läßt, aber darum nicht weniger tief haftet". Der echte tragische Geist ist ihm nicht zu denken ohne die eherne Notwendigkeit, II, 441. Die Personen in Lessings „Miß Sara Sampson" sind nicht in ein Verhältnis tragischer Notwendigkeit gesetzt. Die Menschen in einem Trauerspiel müssen mit Notwendigkeit an dem zugrunde gehen, was ihrer Natur gemäß ist, aber es ist dazu ein Kampf zwischen gleichberechtigten Mächten erforderlich, — die Notwendigkeit in ihrer Größe darf nur siegen über die Freiheit in ihrer Selbstverständlichkeit und Berechtigung; Grillparzer kennt einen solchen Kampf nicht, darum verwirft er ihn im Sinne Hebbels, II, 96, 255. Der Schicksalsbegriff darf deshalb auf keinen Fall etwas so Äußerlich-starres sein wie in Schillers letzten Dramen. Der Hebbelsche Begriff der Versöhnung ist ihm der höchste. Individuen gehen ihm, wie auch Hebbel, weit über Typen II, 113. Er erwähnt auch, daß bei der Komödie der überlegene Kunstverstand eine viel größere Rolle spielt als das Temperament. Für ihn gibt es kein absolutes Kunstideal, das für alle Völker und Zeiten Geltung hätte, er will eine nationale Kunst und — hier verengt er den Hebbelschen Gedanken unnötig — er will keine jüdische Kunst in ihr. Auch ihm ist der Kritiker ethisch verantwortlich, er nennt Hebbels Bestimmung von der Demut der Kritik ein goldenes Wort. Ideal der Kritik ist ihm die nachschaffende, die Dekomposition, wie sie Hebbel am „Prinzen von Homburg" geübt hat.

In seinem neuesten Buche „H. Heine — auch ein Denkmal" (Leipzig und Dresden 1906) verirrt er sich aber von Hebbel und weicht gerade in den wichtigsten Punkten weit von ihm ab; allerdings weicht Bartels hier auch von sich selber ab, der in seinem Buche Kritiker und Kritikaster das Lessingsche Wort als vorbildlich und maßgebend zitiert hatte: Sobald der Kunstrichter verrät, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können, sobald er sich aus dieser näheren Kenntnis des geringsten nachteiligen Zuges wider ihn bedient, sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunstrichter zu sein und wird — das Verächtlichste was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant. — Das ist nun allerdings Bartels in diesem Buche geworden, denn Heines Charakter und Rasse und Leben lassen ihn seine Kunst verurteilen. Auch an Oberflächlichkeiten leidet das Buch im Gegensatz zu Hebbels Kritik keinen Mangel, so wenn er behauptet, Heine habe nie an ernste Arbeit gedacht. Das Schlimmste ist aber, daß von irgendwelcher analytischen Untersuchung wie wir sie in Hebbels kleinsten Besprechungen finden, nicht die Spur vorhanden ist. Als typisch für die gänzliche Verirrung von Hebbel führe ich nur folgende auf die Lorelei bezügliche Stelle an: „Daß es den Schiffer im kleinen Schiffe mit wildem Weh ergreift, da seine Empfindung doch sicher leidenschaftliche Sehnsucht ist, könnte der scharfe Verstand tadeln, aber der ist bei der Lyrik nicht ausschlaggebend, und so lasse ich die Wendung durchgehen." Das ist eine unfreiwillige Parodie auf Hebbels Kritik, und die völlige Unsachlichkeit und außerkünstliche Betrachtungsart erspart uns jede weitere Äußerung dazu.

In Einzelheiten geht er über Hebbel hinaus, wenn er z. B. sagt, eine Kritik, die das Zeug dazu habe, dürfe auf die Produktion einen prädestinierenden Einfluß ausüben, dürfe

Wegweiser sein, wie es etwa Lessing und Herder gewesen seien. Wir müssen Bartels darin recht geben. An Gründlichkeit stellt er Hebbel mit Lessing zusammen, als Tragiker stellt er ihn über Kleist. Bartels gehört vor allem auch noch dadurch unter die Hebbelschüler, daß er, gehüllt in das Gewand des Vorkämpfers für Hebbel, seine Kunstwerke großenteils überschätzt. Freilich am besten von allen Theorien paßt Hebbels Theorie auf Hebbels Dichtung.

XXII.

Die Kritik der jüngeren Zeitgenossen.

Die Idee und die Wirklichkeit als Zwiespalt. — Das Leben als Standpunkt gegen die Idee. — Auswüchse. — Das geschichtliche Drama. — Bestrebungen über Kritik, Notwendigkeit, Natürlichkeit, Form, Stil. — Unterschied von Hebbel.

Ich bin mir bewußt, daß dies Kapitel nicht unbedingt zum Thema gehört, aber ich möchte nicht gern Töne angeschlagen, Linienzüge begonnen haben, die ich nicht ausklingen, auslaufen ließe. Ein kurzer orientierender Blick auf die Kritik um Hebbel scheint mir auch aus dem Grunde interessant, als man dadurch die Größe Hebbelscher Bestrebungen näher bemessen kann. Ich bin mir auch bewußt, daß sich hier weder Ausführlichkeit noch Genauigkeit erreichen läßt, dazu sind der ausübenden Kritiker und ihrer Werke zu viele; es bedürfte einer jahrelangen Arbeit, allein die zahlreichen damaligen Zeitschriften durchzusehen. Ich will mich nur an wenige Kritiker halten, die zu Hebbel in irgendwelcher Beziehung stehen, und mich auf die weitaus beste Zeitschrift dramatischer Kritik, die Rötscherschen Jahrbücher beschränken.

Die auch in den Jahrbüchern von Palleske versuchte Einteilung der Kritik jener Zeit in „philologisch-verstandesgemäße“ und „philosophisch-ästhetische“, in welcher er den „literar-historischen Henker“ Gervinus auf die eine, und seine und die Hebbelsche Kritik auf die andere Seite stellt, genügt keineswegs. Will man eine Einteilung machen, so muß man die Wurzeln der großen geistigen Bewegung aufsuchen, und

die stehen sämtlich im Boden der absoluten Philosophie. Die großen Philosophen hatten schon Mühe genug, einen tiefen Zwiespalt in ihrer Ästhetik zu verdecken, den zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Bei ihrer völligen Zuneigung zu den Ideen mußten sie immer stark auf deren Vermittlung mit dem Leben dringen.

Hebbel und die Seinen standen, wie wir sahen, durchaus auf ihrer Seite, auch Vischer ist mit ihnen durch tausend Fäden verknüpft. Aber die stete, starke Betonung der Ideen als des Wichtigsten mußte zu einem Umschwung führen, zu einem entgegengesetzten Standpunkte, zu lautem Verkündigen der Poesie der Wirklichkeit, wie das ja immer zu geschehen pflegt, wo etwas Großes Anerkennung und Aufnahme gefunden hat. Man war der Ideale überdrüssig. Man bespöttelte geheim und offen die Anhänger der Idee. Man schrieb im Athenäum: Die Deutschen sehen das Drama an als eine Illustration eines Zweiges der Metaphysik, sie sehen im „Lear" bloß die sittliche Idee der Familie in etwas bedauernswertem Zustande, also tragisch ergreifend dargestellt[1]), sie scheinen zu glauben, daß ein Kunstwerk nach philosophischen Prinzipien zu konstruieren sei. Man griff diesen Aufsatz in Rötschers Jahrbüchern auf, und setzte hinzu: Alle Dramaturgien, die abstrakte Idee und der vollkommenste Begriff eines Kunstwerks haben noch kein Drama geschaffen. Melchior Meyr schrieb, dichterisches Spiel allein könne uns nicht mehr zufriedenstellen. Poesie solle nicht über die Wirklichkeit wegflattern, sie müsse sie ergreifen und selbst in die Region des Lichtes erheben. Das, was die absoluten Philosophen nur als ein Gegengewicht für ihre Ideen brauchten, will die spätere Kritik zum Ausgangspunkt aller Ideen machen. Hermann Hettner in

[1]) Man denke an Palleskes Auffassung des Jago.

seinem Buche über die Literatur der Romantik S. 190 ff. geht zum offenen Kampf über gegen den falschen Idealismus der Klassiker und Romantiker. Allerdings das verbindet ihn mit den absoluten Philosophen, daß er, durchaus auf dem Boden einer ausgerundeten festen Weltanschauung stehend, diese Ideale verwirft: Er will allem Fremden, Gemachten, Unvolkstümlichen ein für allemal den Rücken kehren. Die Poesie, so sagt er dort, soll in Form und Inhalt Fleisch von unserem Fleische sein, dann nur ist sie wahr, naturwüchsig, echt national und darum auch monumental. Spiegel der unmittelbaren Gegenwart, zwar nicht naturalistische Roheit, sondern Realistik soll sie sein. Hatten Hegel und seine Schule die innere Wahrheit gerade im Ableugnen der Wirklichkeit, im Zurückgreifen auf die Urbilder, die Ideen zu finden geglaubt, so fand die jetzige Kritik sie im Leben, in der Wirklichkeit selber. Hettner sagt: „Die Poesie will nicht mehr heimatlos und körperlos sich in stiller Glut verzehren; sie taucht in das vollste Herzblut des Völkerlebens. . . Der instinktive Drang der heutigen Poesie geht darauf, ganz dem realistischen Wesen der Zeit gemäß, in realistischer Individualisierung die großen objektiven Mächte und Interessen der Geschichte darzustellen." Hettner, der Brw. II, 388 Hebbel als Kritiker Lessing und Goethe zur Seite stellt, der ihm nach eigener Aussage viel verdankt, steht dem Dramatiker schroff gegenüber; es klingt, als richteten sich die Worte direkt gegen Hebbel, in denen er vom neuen Drama spricht und seiner „aus der Reflexion entsprungenen Tendenz und blasierten Gemachtheit, seiner unbehaglichen Einsicht in den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, seiner Absichtlichkeit". Es sei, fügt er hinzu, nicht gesund, hektisch, schon in den Windeln erschreckend altklug und frühreif. Man spricht manchmal noch wie Hebbel von der Poesie als der idealen

Geschichte der Nationen, des allgemeinen Entwicklungsganges der Menschheit (Prutz. Museum 1858, 38 ff.), von den Einflüssen der politischen Umwälzungen auf die Literatur, von denen auch Hebbel so viel erwartete; aber man meint doch schon etwas anderes, wenn man wie Prutz (Museum 1858, 50) sagt, die Poesie sei dem Volke Verkünderin seiner geheimsten Gedanken und Empfindungen, die treue Begleiterin seiner Schicksale, die Heroldin seiner Siege, der Mund seiner Klagen, die ewig gewisse Prophetin seiner Zukunft, wenn man sagt, die Poesie habe ihre Schlachtfelder mitten in der Wirklichkeit. Man trifft vielleicht noch Hebbels Anschauung, wenn man, wie K. A Mayer (Jahrb. II, 333 ff.) den Zusammenhang zwischen Freiheit, Wissenschaft, Kultur und Staat und dem Drama stark betont, vielleicht auch, wenn man, wie Julian Schmidt in seiner weit ausholenden Literaturgeschichte die Literatur nur als höchsten Gipfel der Kulturgeschichte behandelt, und Philosophie, Geschichte, Naturwissenschaften und Musik mit hineinzieht, man entfernt sich aber schon von Hebbel, wenn man die politische, nationale, moralische und kulturelle Bedeutung der Bühne so stark betont wie Melchior Meyr, Jahrb. II, 57 ff. Gewiß ist auch für Hebbel das Theater ein Schauplatz, auf dem die Elemente der Nation ringen und wetteifern, auf dem sich ihre Volksart, ihre Taten und ihre Geschichte abspiegelt; nicht aber könnte Hebbel ein „Volkstheater" wünschen, wie Dr. Gumbinner, Jahrb. I, 385, noch weniger könnte es ihm die Arena sein, auf welcher die Stürme der Zeit sich bekämpfen. (Jahrb. II, 292 ff.) Am wenigsten würde er eine Wirkung ins öffentliche Leben wünschen, wie B. Bergen, Jahrb. II, 446 ff., schreibt: „Das Drama soll die Lust am Wirken nach außen wecken, die Nation zu schönen Handlungen anleiten; der dramatischen Kunst übertrage mandas wichtige, große „Geschäft der Vermittlung."

Er gab in den Jahrbüchern direkt Vorschläge, der Dramatiker sollte einen „bestimmenden", überredenden Dialog anwenden. Arnold Ruge, seit 1838 Herausgeber der Halleschen Jahrbücher, tritt auch für solche praktischen Zwecke des Dramas ein und freut sich in dem Vorwort seiner „poetischen Bilder", daß die Aufklärung in allen Formen der Poesie einen positiven Ausdruck zu gewinnen suche.

Auch die Aufstellung des Begriffs „geschichtliches Drama" war Hebbel in dieser Einseitigkeit zuwider. Julian Schmidt schreibt in seiner Literaturgeschichte I, 128: „In einer Zeit, wo die Wirklichkeit zur Dichtung wird, wo gewaltige Naturen um die größten Ideen der Menschheit ringen, muß die Schattenbühne der Kunst einen ernsteren Gegenstand ergreifen, wenn sie nicht von der Bühne des Lebens beschämt werden soll"[1]). Den Idealismus, so meint Schmidt, sucht man heute in dem großen Zusammenhange der Weltbegebenheiten. Der eigentliche Evangelist der historischen Dichtung ist Melchior Meyr. Die Begriffe Rötschers und Hebbels von der Geschichte führt er uns ganz einseitig gesteigert vor. Geschichte ist die höchste Dichtung, die höchste Dichtung ist die wahrste Geschichte. Er verlangt daher einfach objektive Behandlung der Geschichte: In ihr steckt ja die Poesie direkt. Er fordert nur „Lebensbilder aus aller Zeit". Aufgabe des historischen Dramas ist ihm nur: den freien Genuß des Großen und Schönen vergangener Zeiten zu gewähren. Der Dramatiker braucht nur „die wirklichen Fakte zur poetischen Handlung zu ordnen", die Handlung wird sich von dem gegebenen Anfangspunkte aus mit Notwendigkeit entwickeln. Meyr ist der extreme Vertreter der historischen Wirklichkeitspoesie, Jahrb. II,

[1]) Auch an F. G. Kühne und seine gleichen Tendenzen muß hier erinnert werden.

57 ff., 290. Die Dichtung soll durchaus ein treuer Spiegel der Geschichte sein. Was die Charaktere betrifft, so wird der Dichter, welcher das Wesentliche in den historischen Personen erkannt hat, leicht daraus dramatische Gestalten bilden können, die zugleich individuelle Wahrheit und poetische Bedeutsamkeit haben; er muß aber nur ihre wirklichen historischen Geschicke darstellen. Es ist seltsam, wie hier mit dem Begriff Dichtung umgesprungen wird, aber der Grund dafür liegt in der großen Achtung vor dem Begriff Geschichte[1]).

Sie klagen fast alle wie Hebbel über den Verfall des dramatischen Lebens und machen, wie er, die staatlichen, gesellschaftlichen Verhältnisse dafür verantwortlich. Theodor Mundt schreibt, Jahrb. I, 8 f. „Solange in Kirche und Staat nur geschauspielert wird, werden wir auch auf der Bühne nur Komödianterei statt großer dramatischer Lebensdarstellung erblicken." Es ist nicht mehr die Hebbelsche wuchtige, tiefgründige Ableitung aus den Urverhältnissen, sondern eine teils richtige, teils antithetisch-einseitige Behauptung. Hebbel ging auf die gesellschaftlichen Verhältnisse als solche zurück; Hettner sagt, das große Deutschland ist frei, nun muß daß Drama kommen, und so klingt es überall, das politische Erwachen ist da: Dramatiker, nun los!

Überall begegnen wir auch einem Streben nach fester tiefer Kritik. So sagt Julian Schmidt, die Kritik solle beruhen auf den Prinzipien des Guten, Wahren, Schönen, an denen zu ermessen sei, was verfehlt und was erreicht sei. Dieser Vorsatz sagt nun absolut nichts, denn wandelbarere Prinzipien als die des Guten, Wahren, Schönen gibt es garnicht. Aber das Streben, ehrlich zu sein, ist allgemein. Es hat auch die Kritik von der absoluten Philosophie her den Trieb, auf

[1]) Julian Schmidt meint, die geschichtsphilosophische Einsicht in den Zusammenhang der Begebenheiten reiche keineswegs aus, II, 345.

das Ganze der Kultur fördernd einwirken zu wollen; so will Theodor Mundt in seiner Literaturgeschichte: ein treues, von den innersten Säften der Gegenwart durchzogenes Lebens- und Kulturbild der Epoche geben, welches alle Bestrebungen des heutigen Geschlechts umspannt und die Bedingungen seiner höheren Zukunft in sich trägt. Auch Autoritäten läßt man nicht gelten, und, wie Hebbel, schreibt Dr. K. A. Mayer, es sei notwendig über Shakespeare hinauszugehen, Jahrb. II, 333 ff.

Eine große Rolle spielt nun die Notwendigkeit in der von ihnen verfochtenen Tragödie. Die Tragödie wird definiert als Darstellung des innerlich notwendigen Werdens der schuldvollen Verwicklung. Julian Schmidt sagt: in einem Kunstwerk ist alles fehlerhaft, was nicht die Hauptsache fördert, II, 348. Handlung heißt ihnen wie Hebbel: Evolution der inneren Welt aus Charakter und Situation mit Notwendigkeit. Schmidt findet so die Motivierung in Lessings „Emilia Galotti" zwingend, wie Hebbel; er sagt, das Schicksal der „Jungfrau" an sich sei tragisch, d. h. es enthalte eine innere Notwendigkeit und eine höhere Wahrheit. Hätte nun auch Hebbel nicht gerade diese Gleichsetzung gemacht, so haben wir doch den Zusammenhang zwischen Hebbels Tragik und der Notwendigkeit als einen sehr innigen erkannt. Schmidt macht gelegentlich den Versuch, eine größere Freiheit zu befürworten, mindestens die starre Form der Notwendigkeit zu durchbrechen, aber dem Schicksalsdrama gegenüber mit seiner durchaus unerforschlichen Vorsehung nimmt er dieselbe Stellung ein wie Hebbel: „Bei einem tragischen Geschick wollen wir auch eine tragische Notwendigkeit herauserkennen, II, 15. So verwirft er die „Braut von Messina". Melchior Meyr ist sich darin mit ihm einig. Er schreibt Jahrb. I, 471 ff. „Was ist der Grund und der Zweck eines so grausamen Verhängnisses?" Er vermißt die Motivierung, er sieht blinde Geschicke, nicht

verdiente Strafen. Auch Hettner muß das im allgemeinen zugeben, nimmt aber die „Braut von Messina" sowohl wie den „Wallenstein" in Schutz gegen Hebbels und anderer (Tieck usw.) Behauptung, sie seien allein und ausschließlich für das tolle Spukwesen der späteren Schicksalstragödie verantwortlich [1]). Am „Wallenstein" findet er aber den deutlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung getrübt und zerstört, den wir von jedem Drama verlangen. Er entwickelt dagegen, wie im Clavigo zuerst der Begriff der tragischen Schuld mit Notwendigkeit aus dem Charakter des Helden abgeleitet sei. Melchior Meyr sagt, Jahrb. III, 81, der Ausgang eines Dramas solle ein notwendiges Ergebnis der Charaktere und der Verhältnisse sein. Das Leiden soll Grund und Zweck, und damit auch Sinn haben. Motivierung und Charakteristik kann nicht gründlich genug sein. Die Birch-Pfeiffer scheint ihm motivlos, ohne Komposition und Charakteristik. Die Komik von Benedix ist ihm zuwider, weil sie nicht in den Wurzeln und Bedingungen der Charaktere und Leidenschaften steckt, nicht ein komisches Ganzes bildet, Jahrb. I, 408. Im Kampf der Menschen will er Betätigung wahrer natürlicher Leidenschaften und Interessen. In all diesen Punkten sahen wir starke Übereinstimmungen mit Hebbel, aber mit dieser letzten Forderung, die auch wieder der ganzen Zeit gemein ist, meinen sie doch etwas anderes als Hebbel. Julian Schmidt drückt das kurz und bündig aus und trifft damit Hebbels wundesten Punkt, der, wie wir sahen, allgemein als solcher anerkannt wird. In seiner Literaturgeschichte I, 149, sagt er: „Die Poesie, namentlich die dramatische, kann für das Leiden und Handeln der Menschen nur dadurch unser Mitgefühl erregen, daß sie den einzelnen Fall mit den Gesetzen

[1]) Ein begeisterter Lobredner Schillerschen Ideales ist Arnold Ruge, Museum 1858, 673 ff.

des uns angeborenen sittlichen Instinkts in Verhältnis bringt ... Man soll die sittlichen Motive nicht dem Kunstwerk zuliebe ausklügeln, sondern aus ihnen heraus den Gegenstand empfinden." Es ist, als wäre diese Stelle auf Hebbel gemünzt. Julian Schmidt, hätte dazu allerlei Gründe gehabt, denn zwischen ihm und Hebbel lagerte eine starke Spannung. Gewiß hat Schmidt hier recht, dieser Punkt war auch in Hebbels Ästhetik nicht scharf genug betont, während er in seiner Dichtung geradezu übersehen ist[1]). Hettner spricht sogar von „freier Selbstbestimmung", die in den Gestalten des Dramas herrschen müßte. Das spanische Drama gilt ihnen nichts, weil es keine rein menschlichen Motive kennt (so weit ging auch Hebbel in dieser Richtung). Das Lustspiel ist natürlich noch mehr auf das Leben und das Menschliche angewiesen. Melchior Meyr sagt, Jahrb. I, 267, es „muß auf eine wahre Voraussetzung gebaut sein; es muß die wirkliche Torheit und Seltsamkeit der menschlichen Natur und der Zeit auffassen und so darstellen, daß der Zuschauer, indem er ergötzt wird, auch einen Blick werfen kann in die Tiefen des Menschenherzens und in die Wunder des Weltlaufs". Hier haben wir völlige Übereinstimmung mit Hebbel, das sehen wir noch mehr, wenn Meyr einen ihm ungewohnten Aufschwung nimmt und fortfährt: „Das poetische Lustspiel muß den Zuschauer in eine Höhe erheben, wo er die wirkliche Kollision menschlicher Neigungen und Verkehrtheiten im heitersten Lichte erblickt, aber zugleich den Grund und Zusammenhang derselben entdeckt und die ernste Frucht der Erkenntnis pflückt." Der Theoretiker Hebbel war ihnen viel verwandter, als sie glaubten. Die Art und Weise, wie z. B. Hettner die Gretchentragödie

[1]) Hebbel nennt Julian Schmidt spöttisch „Nicolai redivivus", Kuh sagt in seiner Biographie II, 499 „Die Anmaßung fand in ihm ihren Literarhistoriker". Das ist wohl etwas viel Freundschaftsdienst.

im „Faust" beurteilt, ist direkt eine Hebbelsche zu nennen: er sagt III, 3, 172, „Wohl hat die Leidenschaft ein Recht, aber einseitig und rücksichtslos durchgeführt wird dieses Recht zum Unrecht gegen die unverrückbare sittliche Weltordnung der Gesellschaft. Furchtbar, unerbitterlich rächt sich der verletzte Familiengeist." Ich weise noch auf übereinstimmende Urteile über „Don Carlos" III, 3, 340, „Stella" III, 3, 151 hin[1]).

Es soll noch erwähnt werden, daß auch über die Form noch viel Worte gewechselt werden. Hettner verlangt „Innere Wahrheit und Naturnotwendigkeit eines fest ineinander gehämmerten, frei in sich gegliederten Ganzen, die strenge Übereinstimmung aller Momente und Motive". Wie Hebbel, freut er sich über die „Geschlossenheit" der Jungfrau von Orleans. Mehr greift die „Braut von Messina" an, in ihr sei eine Unreinheit in der Mischung der Religionen; das Ganze habe auf dem Boden, auf welchem es spiele, keinen Sinn, sei nicht einheitlich und ohne Harmonie, Jahrb. III, 81.

Über den Stil schreibt Dr. Joh. Minckwitz, Jahrb. III 398 im Sinne Hebbels, er sei die allererste Grundlage, auf welcher das poetische Gebäude aufgerichtet werde, er habe dieselbe Wichtigkeit, die der Stein für den Bildhauer habe, der eine Statue formen wolle. Hettner will einen eigenen nationalen Stil, auch Julian Schmidt spricht sich öfter darüber aus. Wie allgemein das Interesse am Stil war, geht aus dem Briefe Hebbels an Klaus Groth Br. VI, 254 f. hervor, in welchem er schreibt: „Vortreffliches Detail, dem ich um so bereitwilliger aus voller Brust beistimme, als ich vieles davon schon vor einem Dezennium in Rötschers Jahrbüchern in einem Aufsatze über den Stil des Dramas selbst ausgesprochen habe."

[1]) Das im übrigen sorgfältige Namenregister führt „Hebbel" nicht an, er wird aber genannt III, 3, 209.

Es mußten um jene Zeit überall auf dem Gebiete der Kritik Übereinstimmungen zu finden sein. So ist denn auch der Streit über „dramatisch" und „theatralisch" durchaus allgemein und Julian Schmidts Meinung, das Drama solle nur gesehen, nicht gelesen werden, sehr verbreitet.

Ein wesentlicher Unterschied aber zwischen fast allen diesen Kritikern und Hebbel ist der Ton, in welchem sie ihre Gesichtspunkte und Ansichten entwickeln. Kaum bei einem finden wir Gründlichkeit und Schärfe, ihre Definitionen haben keinen Gehalt, sie passen nur auf einen Fall und oft auch auf den nicht ganz. Nachlässigkeit in der Ausdrucksweise ist fast charakteristisch. Melchior Meyr zeichnet sich besonders durch charakterlose Phrasen aus. Um nur ein Beispiel anzuführen, lobt er Freitags „Valentine" als „ein so anziehendes, in seinen ernsten Partien so edel berührendes und ergreifendes Drama", Jahrb. I, 175. Man könnte mit einem gewissen Rechte von einer Degeneration sprechen, die übrigens auch schon daran zu erkennen ist, daß die späteren Kritiker nicht mehr auf die Quellen der großen Meister zurückgreifen, sondern fast sämtlich an Rötscher anknüpfen.

Zum Schluß soll noch erwähnt werden, daß sich in einem sehr soliden Kritiker späterer Jahrzehnte, in Theodor Fontane, eine Reihe von Übereinstimmungen mit Hebbel und seinen Zeitgenossen vorfinden. Ich weise statt breiterer Auseinandersetzungen nur auf seine Auffassung des Schicksals der Griechen und der Modernen, speziell auf seine Abweisung der Ibsenschen „Gespenster" hin. Aber wie gesagt, der Parallelen ließen sich zu viele ziehen, als daß man beginnen dürfte; Fontane braucht dabei natürlich von Hebbels Kritiken nichts gekannt zu haben.

XXIII.

Die Wirkung Hebbelscher Ästhetik auf unsere Zeit.

Wirkung seines Dramas. — Ibsen. Vergleichung beider. — Streit um die Maria Magdalene. — Ablehnung einer stofflichen Einwirkung. — Wirkung seiner Kritik. — Eine Wiederaufnahme seiner Tragik. — Was wollen wir von seiner Ästhetik behalten?

Die Wirkung seiner Ästhetik kann man erkennen als eine indirekte, durch seine dichterischen Werke, und als eine direkte, durch seine kritischen Schriften; die direkte Einwirkung muß natürlich eine jüngere sein, da Hebbels Schriften noch nicht lange gesammelt vorhanden sind, während eine Anzahl seiner Dramen von allen Bühnen seine Philosophie und Ästhetik verkündigen. Der Nachweis seiner Einwirkung wird sehr schwer sein und sich meist nur an allgemeine Anregungen halten können; wir werden aber auch versuchen, einiges Spezielle zu berühren.

Kerr sagt S. 13, Hebbel der Riese sei einer von denen, die das Gerippe dieser deutschen hundert Jahre bilden. Er erscheine als Stifter des neuen Dramas überhaupt, und sei er auch in der hundertjährigen Bewegung nicht der Gipfel, so sei er doch das stärkste Moment. Scholz sagt: „Sein herrliches Ringen kann auf Jahrhunderte eine Reinigung und menschliche Vertiefung der dramatischen Kunst bedeuten. An tragischem Gehalt ganz bare Stellungen der Aufgabe werden nach ihm nicht mehr möglich sein."

Am bekanntesten und auch wohl am ältesten ist Hebbels Einfluß auf Ibsen. R. M. Werner („Bühne und Welt"

I, 1, 10 ff. und V, 520) Bulthaupt (Lit.-Gesch. III, 422). Kerr und Falke (Frkf. Zeitung, 11. März 1904) sprechen sich darüber aus. Ibsen blickte mit Bewunderung zu Hebbel auf und war erstaunt, daß seine eigenen Dramen in Deutschland so viel Aufsehen erregten, obgleich doch Hebbels Werke schon dagewesen seien. Werner führt das darauf zurück, daß die Menschheit zu Hebbels Zeiten für die großen, gewaltigen Bilder, die ihr auch Ibsen anfangs vorhielt, noch nicht reif genug gewesen sei. Erst als Ibsen die Bilder in kleinerem Format und mit intimeren Stoffen entworfen habe, da sei sein Drama erschienen als das neue, als die moderne Form und habe zu Ibsens eigener Überraschung die Schaffenden wie die Genießenden bezwungen. Aber was Werner anführt, ist nicht der wichtigste Grund dafür, daß das Hebbelsche Drama nicht recht in Aufnahme kommen will; der Grund liegt vielmehr darin, daß diese Dramen zu sehr in der Idee stecken geblieben sind, in ihrer zu großen Abstraktheit, in ihrer verhältnismäßigen Lebensferne, und da Ibsens Stücke sich mit intimeren Lebensfragen befaßten und diese fesselnd zuzuspitzen wußten, interessierten sie uns mehr. Die absolute Höhe der Kunst hängt tatsächlich mit der Intimität der Lebensdarstellung zusammen. Wir dürfen das hier nicht weiter verfolgen.

Kritik ist der Grundzug im Wesen beider, und diese muß den Künstler notwendig auf die großen Dissonanzen führen. Sie fühlen das Gute und Schöne und erleben täglich das Widersprechende. Sie sehen die Wunden ihrer Zeit und wissen, daß sie daran zugrunde gehen muß. Sie sind im Innersten davon ergriffen, sind mitbeteiligt am Kampfe, sie gestalten künstlerisch das Verhältnis des Menschen zu seiner Zeit, den Streit der Gesellschaft, und nehmen ihrerseits dazu Stellung. Zu tief philosophisch gebildet, die vorhandenen Institutionen stürzen zu wollen, gehen sie vielmehr auf sicherere Fundamentierung

aus. Sie möchten ihre Ideen verwirklichen, das Drama soll helfen den Prozeß der Zeit beendigen, die neue Form der Menschheit zu zeigen, in welcher alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Manne wieder gegenüberstehen wird, wie dieser der Gesellschaft und wie die Gesellschaft der Idee. Sie haben hineingesehen in den Zusammenhang der Dinge, sie negieren das Persönliche im tiefsten Grunde und ordnen es allgemeinen Gesetzen unter. Es fehlt ihnen der Glaube an die Selbstbestimmung; man darf sie nicht Pessimisten nennen, sie sind sogar Optimisten, allerdings nur in höherem Sinne, im Sinne der Idee. Sie wissen recht gut, daß nicht alles zu beantworten ist, und wo Hebbel sagt: Das muß Mysterium der Schöpfung bleiben, da sagt Ibsen: „Warum spricht niemand ein erlösend Wort?"

Gemeinsam ist ihnen die Symbolik, der einzelne Vorgang ist ihnen nichts, wenn nicht dahinter ewig wiederkehrende Fragen dieses Lebens stehen; sie schildern einen ganz individuellen Fall und lassen dabei das Typische durchleuchten. So verlangen sie bei allem psychologischen Realismus einen mystischen Zug ins Unendliche.

Tief bohren sie sich ein in die Seele des Menschen. Hebbel empfindet: Der Mensch ist keine Sache, das fühlt seine Mariamne, seine Rhodope. Mariamne sagt darum: „Das kann man tun, erleiden kann man's nicht." Darin steckt alles Gefühl von Freiheit und eigener Verantwortung, alles Eigenste der Nora, die Lösung der Frau vom Meer. Aus der Judith, die nur die Schmach geschlechtlicher Vereinigung fühlt, daß Holofernes sie wie einen Wurm zertreten hat, wächst Ibsens Gleichberechtigungsbegehren des Weibes. Die feine Mißachtung des innersten Menschentums ist schon bei Hebbel „Mord der Seele"; in seiner „Judith" ist längst vor der „Frau vom Meer" das Grauenvolle im Weibe verkörpert, in seinem

„Herodes und Mariamne" das Verhältnis von Mann und Weib, die unterirdische Verquickung von Haß und Liebe, die Anziehung im Abstoßenden vorbereitet.

Ibsen hat wie Hebbel in seinen Dramen eine strenge Folgerichtigkeit der Entwicklung, eine unbedingte Notwendigkeit. Psychisch sind seine Gestalten fast noch mehr als die Hebbelschen ineinander bezogen, verknotet.

Kerr macht besonders aufmerksam auf die gemeinsame Technik des veränderten Beleuchtens. „Schon Hebbel hat das zweite Dramengesicht. Im letzten Akt fällt auf die Begebenheiten ein neuer Schein. Vorhänge steigen." Seine „Maria Magdalene" verkündet am Schluß trotz der gegenteiligen Worte der Klara: darüber kann ein Mann hinweg. Der Vater ist am Schluß kein Riese mehr. Wir sehen, die Menschen dieses Hauses waren nicht ehrenfest, sondern ehrenschwach, nicht groß, sondern klein. Die „Gespenster" Ibsens sagen, Frau Alving hatte auch Schuld, denn der Leutnant hätte weniger Vergnügen gesucht, wenn er mehr Freude gefunden hätte.

In Hebbel hat Ibsen schon ein Vorbild im „Debattieren der Idee", Bulthaupt III, 422. Keiner hat recht, sondern alle unrecht gegenüber der Idee, das zeigt jedes Hebbelsche Stück und von Ibsen besonders die „Gespenster" und „Rosmersholm". Die Frauenfrage, die Hebbel in ihren Tiefen behandelt, wird bei Ibsen bis in die Konsequenzen hinein verfolgt[1]).

Hebbel und Ibsen, beide ringen sie schwer um Gestaltung ihres Wollens, beide leiden an schwerer Gliederung ihrer Gebilde, beide gehen von Voraussetzungen aus, denen man deutlich die tiefen Grübler anmerkt.

---

[1]) An eine Reihe verwandter Züge Björnsons ist auch erinnert worden.

An weniger wichtigen Einzelheiten wird noch erwähnt, daß Ibsen in seinem „Klein Eyolf" eine ähnliche Gestalt bringt wie der Hebbelsche Golo ist: Ein reiner Mann, der in heftige verbrecherische Liebe fällt und immer tiefer in Schuld verstrickt wird; er überträgt den Haß gegen die Sünde auf die Person, die ihn in diese Sünde, freilich ohne es zu wissen, gestürzt hat. Eine gewisse Ähnlichkeit will man auch zwischen dem Grafen Bertram in der „Julia" und Alving in den „Gespenstern" entdecken. Schließlich sei noch erwähnt, daß Ibsen in der Vorrede seines „Catilina" sagt, er habe zugleich eine Tragödie und Komödie der Menschheit und des Individuums gedichtet. (Große Ibsenausgabe I, 475).[1])

Falke behauptet in seinem schon erwähnten Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 9. Juni 1903, das moderne Drama habe sich ganz in der Richtung weiterentwickelt, die Hebbel seinerzeit einschlug. Der Meinung ist nun gar nicht beizustimmen. Falke sieht in „Maria Magdalene" den Anfang von dem Ende, das wir jetzt erleben, er sieht in ihr und ihrer spezifisch bürgerlichen Lebensauffassung die Vorbereitung zu Sudermann. Von dieser spezifisch bürgerlichen Lebensauffassung muß aber zu Hebbels Ehre gesagt werden, daß sie nur „Milieu" für ihn ist, daß sich aber eine Beeinflussung durch Hebbel überhaupt auf einem anderen Gebiete vollziehen müßte als auf dem bloß stofflichen, wie wir ja bei Ibsen sahen. Es muß dies gesagt werden, weil mir auch die von R. M. Werner („Bühne und Welt" I, 1) gezogenen zahlreichen Parallelen zwischen Stücken Hebbels und modernen Dramen deshalb meist zwecklos erscheinen. Hebbels „Maria Magdalene", die schon zu seinen Lebzeiten in Gottschalls „Blinder von Alcara" eine Nachahmung mit versöhnendem Ausgange erlebte, hängt

[1]) Auch Anzengruber dichtet eine Tragödie, die eine Komödie ist.

mit Sudermanns „Ehre" und Stücken Hartlebens und Schnitzlers, etwa dem „Ehrenwort" und „Freiwild", durchaus nicht zusammen, sondern diese gehen ganz aus Zeitströmungen und sozialen Zuständlichkeiten hervor, wie sie dann auch mit ihnen verschwinden werden. Die symbolische Behandlung der Judenfrage im „Diamanten", die Märchenszenen im „Rubin", die Behandlung der Künstlernatur und des Künstlerelends im „Michel Angelo" ist nur eine so äußerliche Vergleichungsmöglichkeit mit modernen Judenromanen, wie denen Herzls und Jacobowskys, mit Märchenstücken wie Fuldas „Talisman", und Hauptmanns „Kollege Krampton", daß es nicht der Erwähnung wert ist; ebensowenig scheint mir etwas damit gesagt, wenn R. M. Werner Hebbels „Trauerspiel in Sizilien" mit Hauptmanns „Biberpelz" zusammenstellt, bloß weil beide den Polizeistaat und seine biegsamen Werkzeuge darstellen; eher paßt schon der „Gyges" zu Max Dreyers „Drei". Kerr vergleicht auch Maeterlincks „Monna Vanna" damit zu ihrem Schaden. Neben Hebbels „Demetrius" und seinem Epos „Mutter und Kind" muß Hirschfelds „Mütter" erwähnt werden. Unmöglich aber kann man neben dem „Moloch"- und dem „Christus"-Plan Sudermanns „Johannes" nennen, eher ließe sich an Rudolf Bunges Tragödienzyklus denken, der die Entwicklung des Christentums in seinen Hauptpunkten darstellt: „Nero", das Urchristentum, „Alarich", Akt der steigenden Entwicklung, „Desiderata", Höhepunkt der christlichen Gewalt unter Karl dem Großen, „Das Fest zu Bayonne", Peripetie durch die Hugenottenkämpfe, und „Klosterhanns", Schlußakt, Übergang des Kirchentums unserer Zeit in das allgemeine Humanitätsprinzip. Diesem Cyklus liegt wenigstens ein Hebbel sehr verwandter und wohl durch ihn überhaupt entstandener Gedanke zugrunde. Kerr endlich stellt „Herodes und Mariamne" zusammen mit Schnitzlers „Schleier der Beatrice". Ein Wort

Kerrs soll die Wirkung der Hebbelschen Dramen schließen, weil es ausdrückt, wie fein und tief die Anregungen sein können; er sagt: „In Herodes übermenschlicher Liebe zu dem Weibe, da wo Haß und Liebe ineinander flutet, ruht unsterblich vorgebildet die ganze spätere Problematik der Liebe, zitternd, erschauernd, in den Nüstern zuckend, sich überbietend im Gefühl der Selbsthingebung und der Tyrannie."

Es war nicht zu verhindern, in das Gesagte hie und da auch rein dichterische, von Hebbel ausgehende Anregungen hereinzuziehen, weil sie natürlich in seinen Dichtungen mit dem rein Ästhetischen durchaus verwoben sind.

Wie nun R. M. Werner Hebbels dichterische Anregung unserer Kunst überschätzt, so geht Adolf Bartels zu weit in der Vergleichung Hebbels und unserer Kritik, Lit. Gesch. II, 501. Wir sahen, wie stark er selber von seinem Meister abhängig ist, wir erwähnten auch längst, daß wir an eine Übernahme Hebbelscher Gesichtspunkte durch unsere Kritik glauben, ja sie für wünschenswert halten. Paul Goldmann übernimmt (Wiener Neue freie Presse vom 31. Okt. 1905) Hebbels Ausspruch über das „Kätchen von Heilbronn" in freier Form; das ist um der Verbreitung der wichtigen Hebbelschen Anschauung willen zu begrüßen, um der tiefen psychologischen Auffassung willen. Dr. C. Hagemann-Essen modernisiert eine durchaus Hebbelsche Grundanschauung vom Tragischen („Leben" I, Nr. 7) in folgenden Worten: „Sobald der ernste Mensch die Erlebnisse an sich selbst oder an anderen mit dem Ewigen in Verbindung bringt, sie so ganz im Großen, im Zusammenhang mit den grundlegenden rein-menschlichen-übermenschlichen Bedingungen betrachtet und einschätzt, münden sie unweigerlich ins Tragische ein .... Die größte Tragik des Menschen ist, daß er lebt, daß er gelebt wird, daß er arbeiten, aber auch beten muß ... Und diese Tendenz liegt ihrem letzten Grunde

nach außerhalb unſerer Macht. Daher die tragiſchen Potenzen im Leben jedes Menſchen, die um ſo größer ſind, je menſchlicher ſich der Menſch gibt, je mehr er wirkt und ſchafft. Kunſt iſt aber Leben: ſtiliſiertes, gebändigtes Leben. Die eigentliche Kunſt iſt deshalb tragiſch: tragiſch-eruptiv. Und ſo muß denn die Tragödie außer Zweifel als die bedeutſamſte Kunſtgattung angeſprochen werden.“ Ich führe dieſe Stellen an, um zu beweiſen, wie tief Hebbels Lehren ſchon in einen Teil unſerer Kritik eingedrungen ſind: ſie ſind ſo ſehr Gemeingut geworden, daß man ſich nicht einmal verpflichtet fühlt, dabei zu bemerken: ſo ſagt Hebbel. Und größer und weiter werden die Kreiſe werden, die ſeine Äſthetik zieht, ob nun mit oder ohne ſeinen Namen. Wir ſahen, worin auch der Äſthetiker Hebbel anzugreifen iſt: wir wollen uns nicht im geringſten ſeine ganze Äſthetik wünſchen, wir ſind hinausgewachſen über ihn und wiſſen, daß ſeine Theorie vom Tragiſchen — trotz ihrer Wiederaufnahme durch C. Hagemann — viel zu weit und viel zu wenig weſentlich iſt, wiſſen, daß ſeine Auffaſſung vom Menſchen für die Kunſt ganz unzulänglich iſt, daß ſeine Verſöhnung vielleicht dem Philoſophen Ehre macht, für das Drama aber zu abſtrakt und hoch iſt. Mit Freuden aber würden wir ſehen, wenn an Stelle des journaliſtiſchen Geplauders Hebbels eherner Ernſt tritt, wenn die Kritik mit Strenge ſowohl als mit Demut der Kunſt dient, wenn ſie dringt auf Bedeutſamkeit des Gehalts, wenn ſie ſich nicht begnügt mit einer banalen Verſöhnung, ſondern einen tieferen, menſchlich wahren Abſchluß verlangt, einen Abſchluß, der eine Erhebung im Hebbelſchen Sinne iſt, und wenn ſie uns erhaben über aller Disharmonie das ſtille Walten ewiger Vernunft aufweiſt, welche die Notwendigkeit und die Sittlichkeit ſelber iſt. Daß wir dies wünſchen, iſt das Große was Hebbels Kritik uns erworben hat.

Benutzte Texte.

R. M. Werner: Hebbels sämtliche Werke. 12 Bd., 1901—3.
— Tagebücher. 4 Bd., 1903—4.
— Briefe. Bisher 6 Bd., 1904—6.
— Briefwechsel-Nachlese. 2 Bd., 1902.
— Hebbel. Ein Lebensbild. Sammlung „Geistes-helden". Bd. 47, 48. Berlin 1905.
— Aufsätze „Bühne und Welt" I, 12 ff; V, 520.

Felix Bamberg: Fr. Hebbels Briefwechsel. 2 Bd., 1890/92.
— [1])

Emil Kuh: Biographie Hebbels. Wien 1877, 2 Bd.
— Dichterbuch aus Österreich. Wien 1863.
— Fr. Halms Werke. Herausgegeben von F. Pachler und E. Kuh. Wien 1872.

Joh. Krumm: Fr. Hebbel. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit, Drama und Tragödie. Flensburg 1899.

Adolf Bartels: Chr. Fr. Hebbel. Reklam. Dichter-Biogr. Bd. 3, Nr. 3998.
— Geschichte der deutschen Literatur. 2 Bd. Leipzig 1901.
— Kritiker und Kritikaster. Leipzig 1903.
— H. Heine — auch ein Denkmal. Leipzig und Dresden 1906.

Wilhelm von Scholz: Hebbel. „Die Dichtung." Bd. XXVIII. Berlin 1905.

A. Neumann: Aus Fr. Hebbels Werdezeit. Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Gymnasiums in Zittau. Ostern 1899.

[1]) „Über den Einfluß der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Fr. Hebbels" Hamburg 1846 war in den Bibliotheken von Hannover, Göttingen (Universität), Berlin und München nicht vorhanden.

J. Collin: Die Weltanschauung der Romantik und Fr. Hebbel. Grenzboten Bd. 53, I, 141, 244.

Arno Scheunert: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Fr. Hebbels. Beiträge zur Ästhetik v. Lipps und Werner. Hamburg u. Leipzig 1903.

Wilh. Waetzoldt: Hebbel und die Philosophie seiner Zeit. Gräfenheinichen 1903.

Franz Zinkernagel: Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Berlin 1904.

Theodor Poppe: Fr. Hebbel und sein Drama. Palaestra VIII.

B. Münz: Hebbel als Denker. Wien 1906.

Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. 3 Bd., 2. Aufl.

Fr. Wilh. Jos. Schelling: Sämtl. Werke. Stuttgart u. Augsburg. 1856—61.

Gg. Wilh. Fr. Hegel: Vorlesungen über Ästhetik. 3 Bd. Berlin 1835.

K. W. F. Solger: Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.

— Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin 1875.

— Nachgelassene Schriften. 2 Bd. Leipzig 1826.

A. W. Schlegel: Über dramatische Kunst und Literatur. 3 Bd. Heidelberg 1817.

— Kritische Schriften. 2 Teile. Berlin 1828.

Ludwig Tieck: Kritische Schriften. 4 Bd. Leipzig 1848—52.

Hermann Ulrici: Über Prinzip und Methode der Hegelschen Philosophie. Halle 1841.

— Geschichte der hellenischen Dichtkunst. Berlin 1835.

— Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847.

H. Th. Rötscher: Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden. Dresden 1864.

— Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Berlin 1837.

— Die Kunst der dramatischen Darstellung. 3 Bd. Berlin 1841.

— Kritiken und dramaturgische Abhandlungen. Leipzig 1859.

— Entwicklung dramatischer Charaktere. Hannover 1869.

H. Th. Rötscher: Jahrbücher für dramatische Kunst. 4 Bd. Berlin 1848/49.
H. Heine: Gesammelte Werke. Ausg. v. Karpeles. Berlin 1887.
L. Börne: Gesammelte Schriften. Hamburg 1840.
L. Wienbarg: Zur neuesten Literatur. Mannheim 1835.
— Ästhetische Feldzüge. Hamburg 1834.
Karl Gutzkow: Götter, Helden, Don Quixote. Hamburg 1838.
— Säkularbilder 1879.
— Dionysius Longinus. Stuttgart 1878.
H. Laube: Geschichte der deutschen Literatur. 3 Bd. Stuttgart 1846.
— Moderne Charakteristiken. Mannheim 1835. 2 Bd.
Julian Schmidt: Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Leipzig 1855.
Hermann Hettner: Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Goethe und Schiller. Braunschweig 1850.
Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels. Oldenburg 1901. Bd. 3, 4.
H. Lotze: Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868.
Eduard von Hartmann: Die deutsche Ästhetik seit Kant. Leipzig 1888
Theodor Lipps: Der Streit über die Tragödie. Beiträge zur Ästhetik von Lipps und Werner. Bd. 2. Hamburg 1891.
Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853.
Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen. München 1896.
Alfred Kerr: Das neue Drama. Berlin 1905.
Zeitungen, Zeitschriften sind im Text angeführt.

Von Dr. **Arthur Kutscher** erschien im Sommer 1906:

Goethes Naturgefühl in der Lyrik

bis zur Ausgabe der Schriften 1789.

Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte Bd. VIII.

Herausgegeben von **Max Koch** und **Gregor Sarrazin.**

B. Behr's Verlag, Berlin W. 35.

Ariosto, Lod. **Satiren.** Übersetzt von Otto Gildemeister, herausg. und eingeleitet von Paul Heyse. Mit einem Bildnis Arioſtos, in zweifarbigem Druck auf echt Büttenpapier, in Ganzpergament geb. M. 6.—
Allgemeine Zeitung: „Juwel unserer heutigen Ueberſetzungskunſt." Münch. Neueſte Nachr.: „Das ganze Büchlein iſt in ſeinem heiteren Feſtgewande eine recht erfreuliche Gabe. Stud. z. vgl. Literaturgeſch.: „Die vorliegende Ueberſetzung iſt ein Meiſterwerk erſten Ranges." Nur noch kleine Auflage vorhanden; ein Neudruck erfolgt nicht.

Bartels, E. **Zum Vortrage.** Eine Sammlung deutſcher Gedichte. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. 570 Seiten beſter Ausſtattung. Geb. M. 5.—
Leipz. Zeitung: . . . hat ſich bereits bewährt, . . . iſt eigene Wege gegangen. Raphael Löwenfeld: Sie enthält nur wertvolle Dichtung und berückſichtigt, ihrem Charakter gemäß, vor allem ſolche Stücke, deren Vortrag Eindruck machen und den Zuhörer feſſeln kann.

Bernays, Mich. **Schriften zur Kritik und Litteraturgeſchichte.** Neue wohlfeile Ausgabe in 4 Bänden. à Band eleg. geb. M. 4.25.
Deutſche Litt.-Zeitung: „Ein Apoſtel unſerer großen Dichter verkündete er ihr Evangelium mit erhobener Stimme allüberall, ſein Publikum ſtets mit ſich fortreißend und bezaubernd."

Fuhr, Lina. **Von Sorgen und Sonne.** Erinnerungen aus Kunſt und Leben. Herausg. Von Dr. Heinr. Hub Houben. Mit 5 Bildniſſen. Eleg. geb. M. 4,50
Hamburger Korreſp.: „Ein mit bewundernswerter Geiſtesfriſche und unvergleichlicher Anmut geſchriebenes Buch."

Grabbe ed. Griſebach. **Chriſtian D. Grabbes ſämtliche Werke.** 4 Bände.
Vornehm geb. M. 16.—
Krit. Ausgabe beſorgt von Ed. Griſebach. Ausgabe a. Büttenpapier geh. M. 24.—
Tägl. Rundſchau: . . . Erſt jetzt erſcheint eine vollſtändige, allen literariſchen Anſprüchen genügende Sammlung ſeines geiſtigen Erbes . . . Für Mädchenpenſionen iſt dieſe Ausgabe freilich nicht geeignet — jedem literariſch Gebildeten iſt ſie unerläßlich.

Griſebach, Ed. **Weltliteraturkatalog eines Bibliophilen.** Mit literariſchen und bibliographiſchen Anmerkungen. 2. Aufl. Geb. M. 12.50
Literariſches Zentralblatt: . . . in ſeiner Eigenart in deutſchem Lande und Schrifttum ganz und gar einziges Werk.